مشرق و مغرب میں
تنقیدی تصورات
کی تاریخ
محمد حسن

پہلی اشاعت	:	1990
دوسری طباعت	:	2016
تعداد	:	550
قیمت	:	-/168 روپئے
سلسلۂ مطبوعات	:	640

Mashriq-Wa-Maghrib Mein
Tanqidi Tasawwurat Ki Tareekh
By: Mohammad Hasan

ISBN :978-93-5160-119-7

ناشر: ڈائریکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا،
جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک۔ 8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای۔میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: ہائی ٹیک گرافکس، ڈی 8/2، اوکھلا انڈسٹریل ایریا، فیز II، نئی دہلی۔ 110020
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جا سکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔ علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔ مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔ علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل

برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم و فنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کر دی جائے۔

پروفیسر سید علی کریم
(ارتضیٰ کریم)
ڈائریکٹر

ترتیب

حصہ پنجم

حصہ ششم

حصہ ہفتم

دیباچہ

زیرِ نظر تصنیف کا آغاز 1967ء میں ہوا تھا۔ خیال یہ تھا کہ اہم تنقیدی تصورات کا خاکہ پیش کیا جائے۔ افلاطون اور ارسطو کے نظریات پر ابواب 'ساقی' کراچی کے کسی شمارے میں شائع ہوئے مگر آگے بڑھا تو اس کی نوعیت بدلنے لگی اور بعض بنیادی سوالات اُٹھنے لگے۔

تنقید کا مفہوم کل تک محض ادبی شہ پاروں کو بعض کسوٹیوں پر پرکھنے تک محدود تھا، لیکن دھیرے دھیرے تنقید الگ نظامِ علوم اور ڈسپلن کی جامعیت اختیار کرنے لگی اور وہ تین شعبوں میں تقسیم ہو گئی:

نظریاتی تنقید: یعنی ادب کی نظریاتی بنیادوں کے مباحث
عملی تنقید: ادب پاروں اور ادب کی مختلف اصناف کی پرکھ
اور متنی تحقیق و تنقید اور دیگر اسالیب اور شعبے

ادبی تنقید ہی کے ضمن میں آتے ہیں۔ اسی طرح ادبی تاریخ کا بھی تنقید سے گہرا رشتہ ہے اور پھر تنقید پر تنقید کا سلسلہ ہے اور ادبی تنقید کی تاریخ ایک الگ صیغے کی حیثیت رکھتی ہے۔

زیرِ نظر کتاب کی تصنیف کے دوران میرے سامنے یہ سوال آیا کہ تنقیدی مباحث تاریخی تسلسل کے ساتھ بیان کرنے کے بجائے تنقید کے صرف نظریاتی حصے کو سامنے رکھ کر بعض تنقیدی تصورات پر خیالات کے ارتقا کو اس طرح پیش کیا جائے جس سے اجماع یا اتفاق رائے کی کوئی صورت نکلتی ہو تا کہ بحث محض تاریخی حیثیت کی ہو کر نہ رہ جائے بلکہ عصری تنقید کے مسائل کے سلسلے میں بھی مفید ہو سکے اور مجموعی طور پر ادب کے بنیادی کردار کی نشاندہی ممکن ہو سکے۔

اس طرح بات محض مغربی تنقید تک محدود نہ رہ سکی اور مشرقی تنقید خصوصاً چین، جاپان، ہندوستان کی سنسکرت شعریات اور مغربی ایشیا کی عربی فارسی تنقید تک جا پہنچی اور تصنیف کا دائرہ پہلے سے بہت کچھ مختلف ہو گیا۔

بڑی جسارت ہوگی کہ اگر اس مختصری کتاب کو مشرق و مغرب کے تنقیدی تصورات کی جامع تاریخ کا نام دیا جائے۔ تنقیدی شعور ادبی تخلیق سے زیادہ قدیم ہے اور ہر شعور کے پیچھے رویے ہیں، تصورات ہیں، نظریات ہیں اور ان سب کا احاطہ کرنا اس مختصری کتاب میں نہ ممکن ہے نہ مقصود۔ یہاں محض تین مرکزی تصورات سے بحث کی گئی ہے اور ان مرکزی تصورات کے بارے میں یونان اور روم سے لے کر چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا تک اور پھر مغربی یورپ امریکا اور روس تک جو رُخ اختیار کیے گئے ہیں ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ تین مرکزی تصورات ہیں:

(الف) ادب اور حقیقت کا تعلق

(ب) ادب کے پرکھنے کا طریق کار، اور

(ج) ادب کی سماج پر اثر اندازی کی نوعیت یا افادیت

ظاہر ہے یہ تینوں مباحث حسیت اور فکر، جمالیات اور فلسفہ، نظریۂ حیات اور عرفان و آگہی کے وسیع تر تصورات سے جڑے ہوئے ہیں، جس طریقے کے تصورات زندگی کے بارے میں قائم کیے جائیں گے، اسی قسم کے تصورات ادب کے بارے میں اور پھر ادبی تنقید کے بارے میں اختیار کیے جائیں گے۔

اس مختصر سے تنقیدی (یا تصوراتی) جائزے کے دو جواز ہیں۔ پہلا یہ کہ ابھی تک عالمی معیار و اقدار پر مباحث کے دوران عالمی معیار سے مغربی معیار مراد لیے جاتے ہیں۔ مغرب نے Utilitarian افادیت پرست مورخوں اور مفکروں کے زیر اثرات اور ادب کو بڑی حد تک یونان اور روم سے لے کر موجودہ مغربی یورپ کی روایت اور وراثت تک محدود کر رکھا ہے اور خود کو یقین دلا دیا ہے کہ مغربی اقوام نے افریقہ، ایشیا اور دیگر براعظموں کو تہذیب اور شائستگی ہی کا نہیں، ادب اور جمالیات کا بھی درس دیا ہے اور ان براعظموں کے رہنے والوں کو زندگی اور اس کے عرفان

وادراک کے پیانے بھی فراہم کیے ہیں۔ بلاشبہ مغرب نے زندگی کے شعور کے سلسلے میں دنیا کو بہت کچھ عطا کیا ہے لیکن اس اعتراف کے باوجود یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ تنقیدی تصورات کے کم سے کم تین اہم گہوارے مشرق ہی میں واقع تھے۔ چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا۔ افسوس ہے کہ ہم اس جائزے میں افریقہ کی ادبیات سے حاصل ہونے والے تنقیدی شعور کا کوئی مربوط تجزیہ پیش نہیں کر سکے لیکن یہ حقیقت ہے کہ افریقہ کے غاروں میں رہنے والا آدمی (Caveman) یا جاوا کا انسان (Java man) بھی تنقیدی شعور سے یقیناً عاری نہ رہا ہوگا اور ان علاقوں میں پیدا ہونے والے قبائلی آرٹ کے تنقیدی تصورات کا جائزہ لینا اہمیت اور افادیت سے خالی نہیں ہوگا۔

ایک مدت تک ارسطو کی 'بوطیقا' تنقید میں حرف آخر سمجھی جاتی رہی اور نشاۃ ثانیہ کے بعد بھی پورا یورپ ارسطو کے مقرر کردہ اصول وضوابط کو تخلیقی ادب کی کلید اور حتمی نسخہ سمجھتا رہا اسی کے مطابق ادب پارے جانچے اور پرکھے جاتے رہے، شہرتیں بنتی اور بگڑتی رہیں۔ صدیوں بعد کسی سرپھرے نقاد کو یہ خیال آیا کہ ارسطو کی اس مطلق العنان گرفت کے خلاف آواز اٹھائے اور اس کا اعلان کرے کہ ارسطو نے جو اصول وضع کیے تھے وہ اس کے اپنے ملک اور اس کے اپنے دور کے لیے تھے اور اس کے اپنے معاصر ادبی شہ پاروں کو پیش نظر رکھ کر وضع کیے گئے تھے اگر وہ آج زندہ ہوتا تو مختلف قسم کے اصول وضع کرتا۔ تنقیدی اصول مطلق اور ابدی نہیں ہو سکتے ان کے پیچھے ادب کا کتنا ہی تسلسل اور کتنا ہی زمانے اور علاقے سے ماورا جمالیاتی احساس کارفرما کیوں نہ ہو وہ روح عصر اور علاقائی روح سے یکسر آزاد اور بے پروا نہیں ہو سکتے۔

مشرق میں بالعموم اور ہندوستان میں بالخصوص مغربی تنقید کے اصول وضوابط کو ارسطو کی مطلق العنانی حاصل ہو گئی ہے اور سمجھا جانے لگا ہے کہ جیسے عالمی تنقید کا صرف وہی معیار سچا اور کھرا ہے جو مغرب سے آیا ہو اور اس کی تقلید بلکہ نقالی نہ صرف دورِ حاضر کے ہر مہذب ملک اور سماج پر فرض ہے بلکہ دورِ قدیم کے سارے فن پاروں پر بھی بلا لحاظ زمان ومکان اسی کا اطلاق کیا جانا چاہیے۔

کسی قسم کی مشرقی عصبیت کے بغیر کہا جا سکتا ہے کہ اس وقت سے بہت پہلے بھی جب

یورپ دورِ جاہلیت کے اندھیروں سے گزر رہا تھا، مشرقی ممالک بالخصوص چین اور ہندوستان تنقیدی تصورات کی تراش خراش سے غافل نہ تھے اوران تنقیدی کاوشوں کونظرانداز کرناممکن نہیں ہے۔ یہ محض تاریخی آثارِقدیمہ کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ آج بھی تنقیدی عرفان وآگہی کے مینار ہیں۔ چین کے نظریاتِ تنقید سے 'ازراپاؤنڈ' اور 'آئی اے رچرڈز' نے اپنے چراغ جلائے اور ہندوستان کے رس، دھونی اورالنکار کی گونج آج کی تنقید میں بھی جابجاسنائی دیتی ہے۔

ابھی تک مشرق ومغرب کی تنقیدی فکر کاایسا کوئی اجتماعی خاکہ مرتب نہیں ہوا تھا جو عالمی تنقید کے معیاروں پرمشرق کے تنقیدی تصورات کی مدد سے بھی غور کرنے کی دعوت دے سکے۔ یہ کام اس اعتبار سے اہم تھا کہ مشرق کے قدیم کلاسیکی سرمایے کے بارے میں تنقید صرف اسی وقت بامعنی ہوسکتی ہے جب وہ اصول بھی پیشِ نظر ہوں جوتخلیق کار کے زمانے میں اوراس کے علاوہ میں رائج ہوں اوران اصناف کا بھی کچھ اندازہ ہو جوفن کار کی ادبی روایت کا حصہ رہی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ عظیم ادبی شہ پاروں کی قدرشناسی زمان ومکان کے میکانکی حدودکوتوڑ دیتی ہے اورصدیوں پہلے لکھے ہوئے ادبی شاہکار سے اس زمانے اوراس علاقے سے مکمل واقفیت بہم پہنچائے بغیر بھی لطف اندوز ہوناممکن ہے لیکن اس سے ہرگز یہ جواز حاصل نہیں کیا جاسکتا کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کو جاپان کے نوہ ڈراموں کے معیاروں پراورغزل کو یونانی لیرک کے ضابطوں کے مطابق پرکھا جانے لگے۔ اس لحاظ سے عالمی معیاروں کے نظام میں مشرقی تنقید کےتصورات کی آبادکاری لازم ہے۔

زیرِنظر تصنیف کادوسراجواز اس ذہنی کٹرپن کے خلاف تصویرکا دوسرارخ پیش کرنا ہے جو سکہ بند اصطلاحوں کے پھیر میں پڑکر تنقیدی تصورات کے باہمی تطابق اورمماثلت کو نظر انداز کردیتا ہے سردست صرف دومثالیں کافی ہوں گی۔ پہلی مثال ادب برائے ادب اورادب برائے زندگی کی اصطلاحوں کی ہے عام طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ ادب برائے ادب سرے سے کسی قسم کی افادیت یا مقصدیت کا قائل ہی نہیں ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ادب برائے ادب انسان کے اندر جمالیاتی احساس کو بیدار کر کے اسے بہتر بنانا چاہتا ہے کہ اس کے نزدیک جمالیاتی احساس

تکمیل ذات ہی کا نہیں عرفانِ حیات کا بھی وسیلہ ہے اور اگر ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی میں کوئی نظریاتی فرق ہے تو اس کی نوعیت مقصدیت کے تصور سے متعلق ہے دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دینا زیادہ مناسب نہیں البتہ دونوں کے طریقِ کار اور نظامِ ترجیحات میں فرق ہے۔

دوسری مثال ہیئت پرستی اور مارکسی تنقید کی ہے۔ ہیئت پرستی (Formalism) کو ادب پارے کے گہرے متنی مطالعے اور اس کی اندرونی بناوٹ کے تجزیے کے لیے مخصوص قرار دیا جاتا رہا ہے۔ روسی ہیئت پرستی ہو یا امریکا کی 'نئی تنقید' دونوں ادب پارے کو مختلف اجزا اور عناصر سے مل کر بنی ہوئی ایک وحدت مانتے ہیں اور ان اجزا کے درمیان پیدا ہونے والے رشتوں اور ان سے اُبھرنے والے سانچوں کی مدد سے ادب پارے کو پرکھتے ہیں۔ مارکسی تنقید اس کے برعکس خارجی عوامل و محرکات کے آئینے میں دیکھنے پر زور دیتی ہے اور سماج کے مختلف طبقوں کے درمیان پیدا ہونے والی جدلیت سے ان عناصر و اجزا کو پہچانتی ہے جو ادب کا تانا بانا بنتے ہیں، لیکن یہ تضاد بھی بڑی حد تک اصطلاحات کی سکہ بندی کا کرشمہ ہے۔ شکاگو اسکول اور جرمن ساختیت کے نقاد دونوں ادب پارے کے اندرونی اجزا و عناصر کے مطالعے اور ان کے باہمی رشتوں سے پیدا ہونے والی وحدت کے مطالعے کے بارے میں متفق ہیں لیکن شکاگو اسکول اور بعض ہیئت پرست نقاد مثلاً 'ٹوماشفسکی' بھی اس پر متفق ہیں کہ ادب پارے کے اندرونی اجزا اور عناصر کے مطالعے میں بیرونی (یعنی سماجی) رشتوں اور عوامل و محرکات کا مطالعہ بھی شامل ہونا مفید ہوگا اور اسی ضمن میں مارکسی طریق تنقید نہ صرف معنویت اختیار کرتا ہے بلکہ ہیئت پرستی اور تاریخی یا عمرانی تنقید کے مفروضہ تضادات بھی باطل ثابت ہونے لگتے ہیں۔ 'ہیئت پرست' اور 'نئی تنقید' کے نقاد جس غیر شخصی سانچے کا ذکر کرتے ہیں یا جس معروضی ہم اضافی حوالے (Objective Correlative) کا ذکر کرتے ہیں وہ مارکسی تنقید کی اصطلاحوں میں روحِ عصر یا تاریخی جدلیت کے پیدا کردہ ٹائپ یا نمائندہ طبقاتی کردار اور اقدار کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

زیرِ نظر تصنیف کے ذریعے یہ کوشش کی گئی ہے کہ ادب کی ماہیت، شناخت اور اس کے مجلسی رشتوں کے بارے میں مشرق و مغرب کی تنقیدی کاوشوں کے درمیان مختلف مماثلتوں

اور اختلافات کی نشان دہی کی جائے اور اس جائزے کی مدد سے ادب اور خارج کے تعلق، ادبی معیار واقدار اور ادب کے سماجی رشتوں اور اس کی معنویت کے بارے میں مشرق ومغرب کے تصورات کی مدد سے کوئی عام خاکہ تیار کیا جائے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے یہ کوشش اردو ہی میں نہیں، کسی اور زبان میں بھی ابھی تک نہیں ہوئی اس لحاظ سے اِسے اوّلیت کا شرف حاصل ہے، لیکن اوّلیت کی خامیاں اور حد بندیاں بھی اس کے حصے میں آئی ہیں، جن کے لیے معذرت لازم ہے۔ امید ہے کہ بعد میں آنے والے اس راہ کو بہتر طور پر طے کریں گے اور عالمی تنقید کے مضمرات کا اجمالی خاکہ سامنے آسکے گا۔

محمد حسن

تنقیدی ادراک کی ابتدا

احساسِ جمال کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ تاریخ کی ابتدا سے قبل اور تہذیب کے طلوع ہونے سے بہت پہلے بھی انسان قدرت کے نظاروں، جنگل کی مست بھینی خوشبو، جنگلی چشموں کی موسیقی یا خود اپنے ہاتھ کی کھینچی ہوئی الٹی سیدھی لکیروں سے لذت لیتا رہا ہوگا اور ممکن ہے کہ اس غیر تربیت یافتہ ذہن میں یہ سوال بھی کہیں پیدا ہوا ہو کہ آخر اسے ایک مخصوص شے کس لیے خوب صورت معلوم ہوتی ہے۔ بہر حال خواہ وہ فلسفۂ جمالیات ہو یا تنقیدی احساس، ان دونوں کے ابتدائی نقوش انسان کے اسی قبل تہذیبی دور میں استفہامیہ نشانوں کی شکل میں پوشیدہ ہیں۔

تنقید اور تخلیق کو عام طور پر دو الگ اور مستقل بالذات عمل سمجھا جاتا رہا ہے اور اس اعتبار سے تخلیق کو ہمیشہ تنقید پر اوّلیت دی جاتی رہی ہے۔ اسکاٹ جیمس نے تخلیقی فن کار کو ایک ایسے انجینئر سے تشبیہ دی ہے، جس نے جنگل اور پہاڑ کاٹ کر سڑک نکالی ہو اور نقاد کو ایسے شخص سے تشبیہ دی ہے جو اس نئی شاہراہ کو پہلی بار معائنہ کرتا ہے، لیکن اگر تنقید کو وسیع معنی میں استعمال کیا جائے تو یہ عمل تخلیق سے کہیں پہلے شروع ہوتا ہے۔ فن کار اپنی نجی زندگی میں ہزاروں جذباتی تجربوں سے گزرتا ہے اس کا ذہن نہ جانے کتنے رنگوں، نغموں، آوازوں اور الفاظ کی آماجگاہ ہوتا ہے وہ ان اَن گنت مشاہدوں اور تجربوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے اور باقی کو رد کر دیتا ہے۔

اسی طرح اس ایک تجربے کو ظاہر کرنے کے لیے بے شمار ذرائع اور اسالیب اختیار کیے جا سکتے ہیں۔ ایک کہانی کو بیان کرنے کے ڈھنگ اور اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب مختلف انداز سے کیا جا سکتا ہے، لیکن فن کار یہاں بھی اپنی نگاہِ انتخاب کو کام میں لاتا ہے جس سے اس نے

موضوع کے انتخاب میں مدد لی تھی۔ کسی نے ایک ماہر سنگ تراش سے یہ سوال کیا تھا کہ پتھر سے تم اس قدر خوبصورت مجسمہ کس طرح تراش لیتے ہو؟ اس نے جواب دیا کہ 'میں تو صرف اتنا کرتا ہوں پتھر کا غیر ضروری حصہ تراش کر پھینک دیتا ہوں اور اس طرح اس کے اندر خوابیدہ مورت خود بخود ظاہر ہو جاتی ہے۔' اس ضروری اور غیر ضروری حصے کے امتیاز کو اسٹیونس نے اصل فن قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ فن کار کے لیے سب سے ضروری علم اس بات کا ہے کہ کن اجزا کو چھوڑ دیا جائے۔

اس امتیاز و انتخاب کے لیے تنقیدی شعور ضروری قرار پاتا ہے اور اس اعتبار سے تنقید کا ظہور تخلیقی قوت کے بروئے کار آنے سے بہت پہلے ہوتا ہے اور اس کے بغیر کسی تخلیقی شہ پارے کا وجود میں آنا ناممکن ہے۔ پہلے قبائلی نوجوان نے جب اپنے رفیق کو یہ بتانا چاہا ہوگا کہ اس نے ایک عجیب و غریب درندے کا شکار کیا ہے اور اس کے لیے اپنی خون آلود تیر کمان سے اس جانور کی شکل زمین پر چند اُلٹی سیدھی لکیریں کھینچی ہوں گی۔ اس وقت بھی نئی تخلیق کی اس ابتدائی صورت میں اسے لکیروں کے انتخاب اور ان کے بامعنی تناسب کے سلسلے میں اپنے اختیار اور امتیازی قوت سے کام لینا پڑا ہوگا۔

پروفیسر برنارڈ بوسانکے نے تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی تہذیب کے زمانۂ طلوع میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور ہومر کی شہرۂ آفاق تصنیف ایلیڈ کی اٹھارہویں اور انیس کے آٹھویں باب کے چند اشعار کا تجزیہ کیا ہے اور ان بیانات میں تنقیدی شعور کی جھلکیاں دیکھی ہیں۔ گو ان بیانات میں کسی مربوط تنقیدی نقطۂ نگاہ کی تلاش دور از کار ہے پھر بھی ان سے تنقیدی شعور کی طرف چند کنایے مل سکتے ہیں:

> 'ایلیڈ کے اٹھارویں باب میں ہیفسٹس کی بنائی ہوئی ایک سونے کی ڈھال کی تعریف کی ہے۔ یہ ڈھال اس نے اپنے بیٹے اکائلس کے لیے بنائی تھی اور اس پر مختلف اشیا اور مناظر سونے میں نقش کر دیے گئے تھے۔ زمین، آسمان، سمندر اور سورج کے علاوہ ایک برات کا منظر، دو آباد اور بارونق شہروں کے نقوش اور دو فوجوں کی صف آرائی کے مناظر بھی اس ڈھال پر نقش کیے گئے تھے۔ انھیں مناظر میں دیہاتی منظر ہے، جس میں ایک کسان

کو بل چلاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ہومر اس منظر کی تعریف میں لکھتا ہے:

"And the field grew black behind and seemed as it were a ploughing, albeiet of gold, for this was the great marvel of his work."

ایسا لگتا تھا جیسے کھیت سیاہ ہوتا جارہا ہو اور اس پر ہل چل رہا ہے۔ گو یہ سب کچھ کام سونے پر تھا اور یہی اس کی عظمت اور کرشمہ سازی تھی۔'

پروفیسر بوسانک نے اس بیان کے تنقیدی شعور پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ ہومر یہاں فن کی بنیاد ترسیل کے ذرائع پر فتح حاصل کرنے کو قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا سارا کمال یہ ہے کہ سونے پر نقش کرتے ہوئے بھی نقش کار نے زمین کی سیاہی اور مٹی کی نرمی کا اثر قائم کرلیا ہے اور سونے کے میڈیم کو اس انداز سے فتح کرلیا ہے کہ وہ اس سے جس طرح چاہے اثر پیدا کرسکتا ہے۔ ذرائعِ اظہار پر قدرت کا یہ درجہ ہی فن کی کسوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ اس بیان کو مربوط فلسفۂ تنقید کا اشاریہ سمجھنے کی بجائے تنقیدی عرفان کی ایک اتفاقیہ جھلک یا کنایہ سمجھا جاسکتا ہے، لیکن پھر بھی اس بیان میں سوچنے سمجھنے کے لیے بہت سے اہم نکات موجود ہیں۔ اگر ہومر نے یہ الفاظ پوری معنوی وسعت کے ساتھ استعمال کیے ہیں تو واضح طور پر کہا جاسکتا ہے کہ ہومر کے نزدیک ایک تخلیق کا عمل فطرت کی نقل کی بجائے اظہارِ جذبات کا عمل ہے۔ فن کار محض نقل نہیں کرتا بلکہ درحقیقت وہ فطرت اور حقیقت سے خود چند تصورات قائم کرتا ہے اور اپنے داخلی تصور کو کسی بھی ذریعے (میڈیم) سے ادا کرنا چاہتا ہے اور اگر یہ تخلیقی عمل اسی قدر بنیادی قرار دیا گیا تھا تو افلاطون اور ارسطو نے نقل پر جتنا زور دیا ہے وہ اس زمانے میں بھی بعداز وقت قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہومر کی تصانیف میں فن کے متعلق کسی اور واضح بیان کے نشانات نہیں ملتے البتہ گیت اور موسیقاروں کے بارے میں بہت سے اشعار اس کی تصانیف میں بکھرے ہوئے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ اہمیت اوڈیسی کے آٹھویں باب کے اس بیان کو حاصل ہے جو اندھے موسیقار کے بارے میں ہے۔ یہ گویا سنگیت کی الہامی دولت سے مالا مال ہے اور دیوتاؤں کی بانی سناتا ہے، اس

کی آواز کا جادو دلوں کو مسرت سے معمور کرتا ہے۔

السی نوس کہتا ہے:

'اس مقدس مطرب ڈیموڈوکس کو بلاؤ کیونکہ خدا نے اسے جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی ہے۔ اس لیے کہ جیسے[1] اس کا دل چاہے اسی طرح گا کر وہ انسانوں کو خوش کر سکتا ہے۔'

سنگیت کی دیوی اس موسیقار پر مہربان ہے:

'تب سردار قریب آیا اور اپنے ساتھ مقبول موسیقار کی رہبری کرتا ہوا لایا جس سے سنگیت کی دیوی کو بڑا پیار ہے اور اس نے اس موسیقار کو خوبی اور تکلیف دونوں بخشے ہیں اس کی بینائی لے لی ہے اور اسے شیریں سنگیت کی دولت دے دی ہے۔'[2]

---

[1] عزیز احمد نے "In what way his spirit stirs him" کا ترجمہ 'جیسے اس کا دل چاہے' کیا ہے، لیکن یہاں جو ساوی اور الہامی عنصر موجود ہے وہ دل چاہے کے الفاظ سے واضح نہیں ہوتا۔

[2] اردو ترجمہ میرا ہے اور اوڈیسی کے Butcher & Lang کے انگریزی ترجمہ سے کیا گیا ہے۔ ایک اور جگہ موسیقاروں کے بارے میں کہا گیا ہے:

'موسیقار اس اعتبار سے تمام لوگوں سے عزت اور پرستش کا مقام پاتے ہیں جس قدر ان سے سنگیت کی دیوی پیار کرتی ہے اور جتنا ان کو سنگیت کا راستہ بتاتی ہے۔'

(Bil Viii. 479-481)

دوسری جگہ سنگیت کہانی کے فن کا معیار اس طرح بیان کیا گیا ہے:

'اگر تو مجھے کہانی سچ سچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہنر عنایت کیا ہے۔' (ترجمہ: عزیز احمد)

ان بیانات سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں: ایک یہ کہ فن کار کو یونانی تہذیب نے الہامی درجہ دیا جس طرح ہندوستان اور عرب میں شعرا کو الہامی روحوں کے زیر اثر قرار دیا گیا ہے اور ان کی آواز کو آسمانوں کی بلندی سے اترتی ہوئی موسیقی سمجھا گیا تھا۔ اسی طرح تہذیب کے ابتدائی دور میں یونان نے بھی شعرا کو تلامیذ الرحمٰن قرار دیا اور انھیں ماورائی اور ساوی طاقتوں کے زیر اثر سمجھا گیا۔ اس تصور کے پیش نظر افلاطون نے جنون کی چار قسموں میں القا، پیغمبری اور عشق کے ساتھ ساتھ شاعری کو بھی شامل کر لیا ہے۔

دوسری بات جو اس الہامی واسطے سے پیدا ہوتی ہے وہ فن کے مقصدی پہلو کے بارے میں ہے چونکہ فن کار الہامی طاقت کے زیر اثر ہوتا ہے لہٰذا اس کی کہی ہوئی باتیں سچی ہوں گی اور اس کے نغموں میں حقیقت شناسی اور اخلاقی تدبر کا عکس ملے گا۔ یہیں ہمیں شاعر سے صداقت کے مطالبے کی ابتدا ملنے لگتی ہے۔ (باقی اگلے صفحہ پر)

بہر حال اس دور کے ہندوستانی ادبیات پر نظر ڈالیے تو بہت کچھ ملتے جلتے تصورات ملتے ہیں۔ عہدِ قدیم کی صنمیات کے ایک واقعہ سے اس کی تشریح ہوسکتی ہے۔

ترتیہ یگ میں جب انسان پر خود غرضی، بُری خواہشات اور ان کے لیے عملی تگ ودو کا راج تھا، اندر دیوتا کی سرکردگی میں سارے دیوتاؤں نے برہما سے یہ گزارش کی کہ کوئی ایسا تفریحی شغل ایجاد کیا جائے جو بیک وقت آنکھ اور کان دونوں کے لیے آسودگی بخش ثابت ہو اور جس کی مدد سے انسان خود بخود عملِ نیک کی طرف راغب ہو۔ باہری جبر، قانون اور احتساب کی ضرورت نہ پڑے۔ یہ تفریحی شغل اس لیے اور بھی ضروری تھا کہ مادی خواہشات اور ان کے حصول کی تگ ودو میں انسانی زندگی مسرت اور دکھ کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ گئی تھی۔ یہاں یاس بھی تھی اور آس بھی، رنج بھی اور راحت بھی اور اس بے یقینی کے دردناک طلسم سے وقتی طور پر ذہن کو نجات دلانے کے لیے کسی تفریحی مشغلے کی ضرورت کا احساس بھی۔

ہدایت بخشنے کا یہ کام ویدوں کے ذریعے نہیں کیا جاسکتا تھا کیونکہ ان کے پڑھنے والوں کی تعداد صرف چند ذاتوں کے عالموں تک محدود تھی کسی ایسے وسیلے کی ضرورت تھی جو آن جانے طریقے سے سبھی لوگوں کے دلوں تک رسائی حاصل کر سکے اور ان کی فطرت میں نیکی کی طرف

بہتر ہوگا اگر اس ضمن میں ہم ہندوستانی جمالیات کی بھی سیر کرتے چلیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ یونان میں تہذیب کے ارتقا سے کہیں پہلے ہندوستانی تہذیب فروغ حاصل کر چکی تھی اور اس کے اثرات دنیا کے دوسرے ملکوں کے ساتھ ساتھ یونان تک بھی پہنچ چکے تھے۔ خود اسکاٹ جیمس نے اس بات کا اعتراف کیا:

> 'ہومر کے دور میں یونانی تہذیب بالکل نئی نئی تھی لیکن ایشیائی تہذیب کے فروغ کو ایک عرصہ گزر چکا تھا۔ آرائشی اور متعلقاتی applied فن میں یونانیوں نے بلاشبہ ایشیا کے تجربے اور تکنیک سے بہت کچھ سیکھا لیکن زبان اور ادب کے معاملات میں انھوں نے وسائل ہی پر اکتفا کیا ہے۔' (ص ۱۱)

لیکن ایشیا کی اثر پذیری کی اس طرح حد بندی دشوار ہے۔ افسوس ہے کہ ابھی تک ہندوستان جمالیات کا سائنٹفک مطالعہ نہیں کیا گیا ورنہ اس کے اور یونانی جمالیات کے تقابلی مطالعے سے واضح ہوتا... تاکہ یونان نے ہندوستان اور ایشیا کے فکری ذخیروں سے کس حد تک اکتساب کیا ہے۔

رغبت پیدا کر سکے۔ یہ ذریعہ ڈراما تھا جو بیک وقت چشم و گوش دونوں کو آسودگی بخش سکتا ہے اور تفریح کے ذریعے نیکی کا ذوق دلوں میں جاگزیں کر سکتا ہے۔ [1]

اسی لیے نائیہ شاستر کو پانچواں وید کہا جاتا ہے، جس طرح روحانی تعلیمات چار ویدوں میں بلاواسطہ اور براہ راست دی گئی ہیں، اس طرح نائیہ شاستر یا ڈرامے کے ذریعے سے ان تعلیمات کو بالواسطہ پیش کرنے کے وسیلے بتائے گئے ہیں۔ یہاں بھی فن کو بہ یک وقت دو حیثیتوں سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک مقصدی حیثیت سے (اور اس مقصد میں وہ روحانیت اور مذہب سے ہم آہنگ ہے وہ ماورائی حقیقتوں کا مادی وسیلہ کہا جا سکتا ہے اور اسی لحاظ سے اسے مذہبی فریضے کی نوعیت حاصل ہے) دوسری تفریحی حیثیت سے فن کو محض تبلیغی حیثیت حاصل نہیں ہے بلکہ تفریحی حیثیت کا حامل ہے جب تک اس میں چشم و گوش کو آسودگی بخشنے کی صلاحیت نہ ہوگی وہ نیکی کا ذوق بھی پیدا نہ کر سکے گا۔ یونانی تصورات کی طرح یہاں بھی فن کو ساوی امانت سمجھا گیا ہے اور فن کار سے 'کہانی کو سچ سچ سنانے' کا تقاضا کر کے فن میں صداقت اور حقیقت کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔

2

یہاں تنقیدی شعور کی ایک اور شکل کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ پانچویں اور چھٹی صدی قبل مسیح میں شاعری پر عموماً اور چند مخصوص ڈراما نگاروں پر خصوصاً تبصرہ کیا جانے لگا تھا اور فلسفیوں نے عام تصورات اور بیانات پر نکتہ چینی شروع کر دی تھی۔

بہرحال اس دور کے جمالیاتی تصور کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے فلسفے کی تین ابتدائی

---

[1] فلسفہ اور شاعری کے درمیان اس آویزش کے ابتدائی نشانات اسی دور سے ملنے لگتے ہیں جیسے افلاطون نے چوتھی صدی قبل مسیح کی اپنی تصنیف میں 'قدیم آویزش' "ancient quarrel between Art and philosophy" کہا تھا۔ اس جھگڑے کے وہ تمام تقاضے کیے جا رہے تھے۔

اوپر کے اقتباسات میں جو اعتراض شاعری پر کیے گئے ہیں، ان کی نوعیت یا تو اخلاقی ہے یا فلسفیانہ، شاعری سے پیدا ہونے والے جذبۂ انبساط یا جمالیاتی تسکین پر بحث نہیں کی گئی ہے۔ فکری رہنمائی اور قانون سازی کے منصب کے لیے یہ آویزش فلسفہ اور شاعری کے درمیان عرصے تک چلتی رہی ہے۔ اس دور کا شاعر صرف تفریح اور آسودگی بخشنے والا گویا نہیں تھا بلکہ سماج پر صداقتوں اور پوشیدہ حقیقتوں کو ظاہر کرنے والا رہنما بھی تھا۔ سیاسی اور سماجی زندگی میں ان کا راہبر بھی تھا اسی لیے اس کا فلسفی کے مقابل ہونا کسی حد تک ضروری ہو گیا تھا۔

حالتوں پر نظر کرنا چاہیے۔ پہلی شکل تصورِ کائنات ہے، دوسری علم نفسیات کی ابتدائی صورت ہے اور تیسرا انسانی عمل کا مقصدی نظریہ ہے۔

کائنات کو یونانی فلسفیوں نے ایک وحدت کلی تسلیم کیا اور کسی ایسے رشتے کی تلاش کی جو اس کے متنوع اور مختلف اجزا میں آہنگ، توازن اور وحدت قائم کرتا ہے اس کے اجزا متضاد اور مخالف ہیں ان میں بلند بھی ہیں اور پست بھی، روشن بھی، گرم بھی ہیں اور سرد بھی اور کائنات ان متضاد اجزا[1] کا ایک طلسم ہے کبھی ایک جز کو فتح حاصل ہوتی ہے اور کبھی دوسرے کو اور اس طرح ایک مخصوص توازن کے ساتھ کائنات کا یہ دائرہ گردش کرتا رہتا ہے جس طرح دن رات آتے ہیں اور رات کے بعد پھر دن شروع ہو جاتا ہے۔ جس طرح موسموں کی گردش ایک خاص دائرے کا پتہ دیتی ہے۔ زندگی کے سارے عوامل ایک دائرے میں گردش کرتے ہیں اور اس 'مدار'، 'رقص دوام' Grand Rhthim کو ایک توازن کے ساتھ برقرار رکھنے والی ذاتِ قدیم اس کائنات پر حکمراں ہے، اسے خدا کا نام دیجیے یا روحِ عظیم کا، لیکن تغیر اور گردشِ مدام کے اِس کارخانے کو سلسلہ اور نظام دینے والی ذات اس دائرے سے اعلیٰ اور برتر ہے۔ اسی ہیئت کو ہیئتی تنقید نے مرکزی اہمیت دی۔

اوپر کے اقتباسات میں سے دوسرے اور تیسرے بیان میں 'بلند و پست اور مذکر و مؤنث' کے متضاد عناصر کے وجود کا ذکر اور دن اور رات کے مخالف اوقات کا تذکرہ بھی اسی سلسلے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کائنات کو اور اس کے سارے نظام کو اسی طرح ایک دائرہ قرار دے کر انسانی زندگی کے سارے تصورات کو یونانی فلسفیوں نے اسی نہج پر ڈھالنا چاہا۔ فیثاغورث نے زمین کو نہ صرف Sphere دائرے کی شکل دی بلکہ یہ بھی اعلان کیا کہ دائرہ جمالیاتی اعتبار سے ٹھوس شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت شکل ہے۔ جس طرح دائرہ لکیروں سے بنی ہوئی ساری شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت لگتا ہے اسی طرح کائنات حسن کو چھوٹے پیمانے پر انسانی زندگی کے باقی تمام شعبوں میں برتنے کی کوشش کی گئی متضاد اور مختلف عناصر میں آہنگ

---

1. 'کچھ فلسفیوں کے نزدیک مخالف اجزا ہی ایک دوسرے کا ادراک کر سکتے ہیں' اس لحاظ سے بھی انفرادی روح گویا ان تمام اجزا سے مرکب قرار پاتی ہے جو کائنات میں موجود ہیں۔'

رغبت پیدا کر سکے۔ یہ ذریعہ ڈراما تھا جو بیک وقت چشم و گوش دونوں کو آسودگی بخش سکتا ہے اور تفریح کے ذریعے نیکی کا ذوق دلوں میں جاگزیں کر سکتا ہے۔ 1

اسی لیے ناٹیہ شاستر کو پانچواں وید کہا جاتا ہے، جس طرح روحانی تعلیمات چاروں ویدوں میں بلاواسطہ اور براہ راست دی گئی ہیں، اس طرح ناٹیہ شاستر یا ڈرامے کے ذریعے سے ان تعلیمات کو بالواسطہ پیش کرنے کے وسیلے بتائے گئے ہیں۔ یہاں بھی فن کو بہ یک وقت دو حیثیتوں سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک مقصدی حیثیت سے (اور اس مقصد میں وہ روحانیت اور مذہب سے ہم آہنگ ہے وہ ماورائی حقیقتوں کا مادی وسیلہ کہا جا سکتا ہے اور اسی لحاظ سے اسے مذہبی فریضے کی نوعیت حاصل ہے) دوسری تفریحی حیثیت سے فن کو محض تبلیغی حیثیت حاصل نہیں ہے بلکہ تفریحی حیثیت کا حامل ہے جب تک اس میں چشم و گوش کو آسودگی بخشنے کی صلاحیت نہ ہوگی وہ نیکی کا ذوق بھی پیدا نہ کر سکے گا۔ یونانی تصورات کی طرح یہاں بھی فن کو سماوی امانت سمجھا گیا ہے اور فن کار سے 'کہانی کو سچ سچ سنانے' کا تقاضا کر کے فن میں صداقت اور حقیقت کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔

2

یہاں تنقیدی شعور کی ایک اور شکل کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ پانچویں اور چھٹی صدی قبل مسیح میں شاعری پر عموماً اور چند مخصوص ڈراما نگاروں پر خصوصاً تبصرہ کیا جانے لگا تھا اور فلسفیوں نے عام تصورات اور بیانات پر نکتہ چینی شروع کر دی تھی۔

بہر حال اس دور کے جمالیاتی تصور کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے فلسفے کی تین ابتدائی

---

1. فلسفہ اور شاعری کے درمیان اس آویزش کے ابتدائی نشانات اسی دور سے ملنے لگتے ہیں جیسے افلاطون نے چوتھی صدی قبل مسیح کی اپنی تصنیف میں 'قدیم آویزش "ancient quarrel between Art and philosophy" کہا تھا۔ اس جھگڑے کے وہ تمام تقاضے کیے جا رہے تھے۔

اوپر کے اقتباسات میں جو اعتراض شاعری پر کیے گئے ہیں، ان کی نوعیت یا تو اخلاقی ہے یا فلسفیانہ، شاعری سے پیدا ہونے والے جذبۂ انبساط یا جمالیاتی تسکین پر بحث نہیں کی گئی ہے۔ فکری رہنمائی اور قانون سازی کے منصب کے لیے یہ آویزش فلسفہ اور شاعری کے درمیان عرصے تک چلتی رہی ہے۔ اس دور کا شاعر صرف تفریح اور آسودگی بخشنے والا گویا نہیں تھا بلکہ سماج پر صداقتوں اور پوشیدہ حقیقتوں کو ظاہر کرنے والا رہنما بھی تھا۔ سیاسی اور سماجی زندگی میں ان کا راہبر بھی تھا اسی لیے اس کا فلسفی کے مقابل ہونا کسی حد تک ضروری ہو گیا تھا۔

حالتوں پر نظر کرنا چاہیے۔ پہلی شکل تصورِ کائنات ہے، دوسری علم نفسیات کی ابتدائی صورت ہے اور تیسرا انسانی عمل کا مقصدی نظریہ ہے۔

کائنات کو یونانی فلسفیوں نے ایک وحدت کلّی تسلیم کیا اور کسی ایسے رشتے کی تلاش کی جو اس کے متنوع اور مختلف اجزا میں آہنگ، توازن اور وحدت قائم کرتا ہے اس کے اجزا متضاد اور مخالف ہیں ان میں بلند بھی ہیں اور پست بھی، روشن بھی، گرم بھی ہیں اور سرد بھی اور کائنات ان متضاد اجزا[1] کا ایک طلسم ہے کبھی ایک جز کو فتح حاصل ہوتی ہے اور کبھی دوسرے کو اور اس طرح ایک مخصوص توازن کے ساتھ کائنات کا یہ دائرہ گردش کرتا رہتا ہے جس طرح دن رات آتے ہیں اور رات کے بعد پھر دن شروع ہو جاتا ہے۔ جس طرح موسموں کی گردش ایک خاص دائرے کا پتہ دیتی ہے۔ زندگی کے سارے عوامل ایک دائرے میں گردش کرتے ہیں اور اس 'مدار'، 'رقص دوام' Grand Rhthim کو ایک توازن کے ساتھ برقرار رکھنے والی ذاتِ قدیم اس کائنات پر حکمراں ہے، اسے خدا کا نام دیجیے یا روحِ عظیم کا، لیکن تغیر اور گردش مدام کے اِس کارخانے کو سلسلہ اور نظام دینے والی ذات اس دائرے سے اعلیٰ اور برتر ہے۔ اسی ہیئت کو ہیئتی تنقید نے مرکزی اہمیت دی۔

اوپر کے اقتباسات میں سے دوسرے اور تیسرے بیان میں 'بلند و پست اور مذکر و مؤنث' کے متضاد عناصر کے وجود کا ذکر اور دن اور رات کے مخالف اوقات کا تذکرہ بھی اسی سلسلے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کائنات کو اور اس کے سارے نظام کو اسی طرح ایک دائرہ قرار دے کر انسانی زندگی کے سارے تصورات کو یونانی فلسفیوں نے اسی نہج پر ڈھالنا چاہا۔ فیثا غورث نے زمین کو نہ صرف Sphere دائرے کی شکل دی بلکہ یہ بھی اعلان کیا کہ دائرہ جمالیاتی اعتبار سے ٹھوس شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت شکل ہے۔ جس طرح دائرہ لکیروں سے بنی ہوئی ساری شکلوں میں سب سے زیادہ خوبصورت لگتا ہے اسی طرح کائنات حسن کو چھوٹے پیمانے پر انسانی زندگی کے باقی تمام شعبوں میں برتنے کی کوشش کی گئی متضاد اور مختلف عناصر میں آہنگ

1. کچھ فلسفیوں کے نزدیک مخالف اجزا ہی ایک دوسرے کا ادراک کر سکتے ہیں' اس لحاظ سے بھی انفرادی روح گویا ان تمام اجزا سے مرکب قرار پاتی ہے جو کائنات میں موجود ہیں۔'

اور توازن پیدا کرنے ہی سے جمالیاتی آہنگ پیدا ہوا اور یہیں سے تقلیدِ فطرت کا اصول واضح شکل میں ہمارے سامنے آیا۔ ڈیموکریٹس نے پہلی بار Microscosm کی اصطلاح کو انسانوں کے سلسلے میں استعمال کیا اور جب ڈیموکریٹس کہتا ہے کہ ہمیں یا تو خود نیک ہو جانا چاہیے یا خوب تراشیا کی نقل کرنی چاہیے تو اس نقل سے مراد تقلیدِ محض نہیں ہوتی بلکہ بلند اور برتر تکمیل اور آہنگ میں شریک ہونے کی خواہش کی طرف اشارہ ہوتا ہے انسانی زندگی کو اسی قدر خوب صورت توازن اور تناسب ہونا چاہیے جتنا کہ خود فطرت نے اپنے اندر ضبط و نظم سے پیدا کر رکھا ہے۔

فطرت کی طرف واپسی کا جو تقاضہ ہمیں اٹھارہویں صدی کی رومانوی تحریک میں ملتا ہے اس کی آواز یہاں بھی سنائی دیتی ہے۔ افلاطون اور ارسطو نے فن کو اصل کی نقل یا عکس فطرت قرار دیا ہے اس کے ابتدائی نقوش بھی انھیں بیانات میں مل سکتے ہیں۔ یونانی مفکرین کا یہ خیال تھا کہ انھوں نے کائنات کے اندرونی عوامل کا پتہ لگایا ہے اور فطرت نے جس ترتیب اور توازن کے ساتھ کائنات کے نظام کو جاری و ساری کیا ہے اسی انداز پر انسانوں کو اپنی انفرادیت اور اجتماعی زندگی میں عمل کرنا چاہیے یعنی قانونِ فطرت کا پتہ لگا کر اس کو انسانی زندگی پر منطبق کرنا یونانیوں کا مقصدِ عظیم تھا۔

اس اصول کے پیشِ نظر ان کے نزدیک نفسیات کا شعبہ بہت کچھ علم کائنات سے وابستہ ہے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ 'تمام اشیا دیوتاؤں سے معمور ہیں' اور اس طرح کائنات خود ایک روحِ مکمل ہے جو فضاؤں میں گردش کر رہی ہے اس لحاظ سے انسانوں کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں اسی روحِ مکمل کی نقل چھوٹے پیمانے پر کرنی چاہیے۔ درحقیقت علم اور مشاہدہ اور اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ہمارے وسائل علم یا حواس خود روحِ ارضی سے مطابقت رکھتے ہیں اور ان کا خلاصہ (یعنی انسانوں کے اندر کی دنیا) کائنات ہی کے توازن اور تناسب کا ایک مختصر عکس ہے اور اگر داخلی اور خارجی دنیاؤں میں مطابقت اور ہم آہنگی نہ ہو تو مشاہدہ اور علم حاصل کرنا غیر ممکن ہو جائے۔

انسان کی انفرادی روح گویا ان تمام اجزا سے مل کر بنی ہے جو کائنات میں جاری و ساری ہیں اور اسی وجہ سے وہ اپنے ہم جنس اجزا کا ادراک کر سکتی ہے۔ اس طرح علم گویا روحِ ارضی سے روحِ انسان کی اثر پذیری کا نتیجہ ہے اور اس نتیجے کو ڈیموکریٹس نے الہام کے نظریے کی شکل دے دی

ہے اور شاعرانہ بصیرت اس الہام سرمدی کا نتیجہ ہے جو ایک منتخب اور مخمور روح کو سماوی تحفے کی شکل میں نصیب ہوتا ہے۔ یہاں داخلیت ایک دوسرے کے لازم وملزم قرار پاتے ہیں۔

اس آہنگ کا شاید سب سے زیادہ مکمل نمونہ فیثا غورث کا نظریۂ اعداد ہے سیاروں کی گردش، موسموں کی آمد ورفت اور رات اور دن کے دائرہ کو فیثا غورث نے ایک ریاضی داں کی طرح اعداد کے ذریعے حل کیا اور کائنات کے پورے نظام کو اس نے چند اعداد و شمار کا پابند قرار دے دیا چونکہ قانون قدرت ان ہی اعداد وشمار پر قائم ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انسانی زندگی کو بھی اس نہج پر ڈھالنا چاہیے سارا کائناتی نظام سوائے اعداد وشمار کے اور کچھ نہیں۔ انسانی روح فیثا غورث کے نزدیک اعداد وشمار کی ایک خاص نسبت سے قائم کی ہوئی ہم آہنگی ہے اور نفسیات اور طبیعات یعنی داخلی اور خارجی دنیا دونوں کی اصل یہی اعداد وشمار ہیں۔

اس بنیاد پر فیثا غورث نے تمام فنون لطیفہ اور خصوصاً موسیقی کا جائزہ لیا اور اس طرح سُروں کی تحلیل اور اس کے باہمی ربط وترتیب کے تجزیے سے موسیقی کی جمالیات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ سُر کا مدھم یا پنچم ہونا اس کے اجزا کے کم یا زیادہ ہونے پر منحصر قرار پایا اور اس طرح ہر ایک سُر کو اعداد وشمار کی بنیاد پر سمجھا گیا علاوہ بریں فیثا غورث کے معتقدین نے اس کائناتی آہنگ اور موسیقی کا بھی قیاس کیا جو سیاروں کی گردش اور اجرام فلکی کے باہمی تناسب سے پیدا ہوتی ہوگی اور جس کے توازن اور ترتیب کی نقل میں انسانوں نے موسیقی کی ابتدا کی۔ موسیقار کا کام اس سرمدی موسیقی کو آسمان سے زمین پر لانا ہے اور اس کی نقل یا اس سے لذت اندوزی صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ انسان میں داخلی طور پر توازن اور آہنگ کی وہی خوب صورت ترتیب موجود ہو جو کائناتی نغمہ کی بنیاد ہے۔ جب تک انسان کی روح کے تار اس سرمدی ستار سے ہم آہنگ نہ ہو وہ اس مقدس موسیقی کی ایک تان بھی حاصل نہیں کرسکتا۔ [1]

اس سرمدی موسیقی میں انسانوں کو متاثر کرنے کی بے پناہ طاقت موجود ہے۔ ہر انسان اپنے کردار کے لحاظ سے اس کائناتی آہنگ سے نغمہ حاصل کرسکتا ہے اس میں وہ نغمے بھی ہیں جو

---

[1] ارسطو: بعد الطبیعات، ص 17

شیریں اور سُلا دینے والے ہیں اور وہ بھی ہیں جو عمل اور جدو جہد کی آگ روشن کر کے انسانوں کے کرداروں کو تبدیل کر دیتے ہیں۔

یہاں ہم تیسری شکل تک پہنچتے ہیں جسے متکلمین نے اپنایا۔ متکلمین کی تحریک پانچویں صدی قبل مسیح کے ابتدائی نصف برسوں میں شروع ہوئی اور فیثا غورث، ہیپیاز، گورجیاس کے زیر اثر آگے بڑھی۔ انھوں نے اس فلسفیانہ رجحان پر اعتراض کیا جو حقیقت کو عوام کی دسترس سے باہر سمجھتے تھے اور فلسفی کو عام انسانوں سے بالا و برتر انسان قرار دیتے تھے۔ متکلمین کی آواز گویا یونان میں جمہوریت کی آواز ہے متکلمین نے حقیقت اور علم کا صرف ایک معیار قرار دیا جو عوام کی دسترس میں اس کے اور ان کی زندگی کے لیے فائدہ مند ثابت ہو سکے وہی سچا علم ہے۔ علاوہ بریں انھوں نے خیر کل کو آدرش کی بجائے اضافی شے قرار دیا۔

متکلمین عام فہم فلسفے کے قائل تھے اور اسی لیے ان کے مخاطب اور ان کی معیار عوام الناس ہوتے تھے۔ ان کی فکر خلوتوں اور مکتبوں کی بجائے کوچہ و بازار سے سند حاصل کرتی تھی اور اسی بنا پر انھوں نے خطابت کو ایک فن کی حیثیت سے اختیار کیا ان کے دائرۂ فکر میں جمالیات کے مسائل تو شریک نہ ہو سکے البتہ انھوں نے قبول عام کے اسباب تلاش کیے اور ان کی مدد سے اپنے بیان کو حسین اور مقبول بنانے میں ضرور مدد لی۔ متکلمین کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے شعوری فن اور دانستہ تکنیک کو اپنایا اور علم بیان کے قواعد و ضوابط متعین کیے۔ انھوں نے الفاظ اور ان کی تاثیر اظہار اور ترسیل مطلب کے ذرائع پر غور کیا اور اسے ایک فن کی طرح برتا۔

لیکن جلد ہی متکلمین کی تکنیک محض لفظی جادوگری ہو کر رہ گئی ان کے پاس ہر سوال کے بندھے ٹکے جواب تھے اور پُر خلوص تحقیق کی بے قرار روح نہ تھی جو سچ مچ حقیقتوں کی جویا ہوتی ہے اس لیے باوجود اس بات کے کہ سقراط نے خود بھی متکلمین ہی کا طریقہ اختیار کیا اور بحث مباحثے اور عوام سے گفتگو ہی کو اپنایا لیکن وہ متکلمین کی سطحی صداقتوں پر مطمئن نہیں ہوا اور بحث اور الفاظ کے جادو سے بنائے جوابوں کو قابلِ قبول بنانے کے بجائے اس نے پُر خلوص جستجو شروع کی۔

سقراط ہمارے لیے اس لیے اہم ہے کہ اس نے افلاطون کی فکر کو متاثر کیا۔ کسی قسم کے

فن کو جاننے کا مقصد سقراط کے نزدیک یہ ہے کہ اوّل تو اس فن کے مقصد کو پہچاننے اور دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے مناسب ذرائع سے واقفیت رکھتا ہو مثلاً جوتے بنانے والے کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کیا شے بنا رہا ہے اور اسے بنانے کے لیے اسے کون سے وسائل اختیار کرنے ہوں گے۔ اسی طرح زندگی میں صداقت اور مسرت کے مدعیوں کو سب سے پہلے یہ جاننا چاہیے کہ انسانی زندگی کا مقصد کیا ہے اور دوسرے یہ کہ اسے حاصل کرنے کے لیے کون سے ذرائع اختیار کرنا ضروری ہیں؟ پہلی صورت میں ان کا فلسفی ہونا ضروری ہے اور دوسری میں سیاست داں۔ اس طرح فلسفی کے سر پر سیاسی حکمرانی کا تاج گویا سقراط کے ہاتھوں سے پہلے رکھا گیا۔

انسانی زندگی اور اس کی بصیرت حاصل کرنے والوں میں شاعر کا منصب کہاں ہے؟ سقراط کے نزدیک شاعر اور فلسفی کے درمیان کوئی حد فاصل معلوم نہیں ہوتی جس طرح افلاطون نے کہا تھا:

> 'شاعر، مقرر یا قانون داں اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔' (ترجمہ: عزیز احمد)

اس طرح غالباً سقراط بھی فلسفی اور شاعر کو صداقت کے معیار پر جانچنا پسند کرتا ہے۔ تحقیق و تجسس کے اس اسلوب نے افلاطون کے نظریۂ فن کی صورت اختیار کی۔

اس عام فکری رجحان کے پس منظر میں سوال کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ ارسطوفینس نے مشہور طنزیہ ڈرامہ میں ساری فنی تنقید کے متعلق کہا ہے:

> **"Pray, tell me on what particular**
>
> **ground a poet should claim admiration."**
>
> **(Tr. middleton murray)**

یہ سوال یونان کے مشہور المیہ نگار، ڈرامانویس یوری پی ڈیس سے کیا گیا ہے اس سوال کی نوعیت ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس ابتدائی عہد میں بھی یونانی تہذیب جمالیات اور تنقید کے بنیادی سوالوں پر غور کرنے کی منزل تک پہنچ گئی تھی اور تخلیق فن کا اتنا ذخیرہ فراہم ہو چکا تھا کہ اس

کے تجزیہ اور تحلیل کا کام شروع کیا جا سکے۔

بیسویں صدی میں یونانی تہذیب کا یہ دور آفرینش کا ابتدائی عہد معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس عہد تک یونانی تہذیب اپنے عروج کے مختلف منازل سے گزر چکی تھی اور یونانی دانشوروں کو دنیا اور اس کی تہذیب کا سانچہ خاصہ مستحکم اور ترتیب یافتہ معلوم ہونے لگا تھا۔ مختلف سلطنتیں قائم ہو چکی تھیں اور زوال سے آشنا ہو چکی تھی۔ سیاست اور انتظام مدنیت کے مختلف تجربے کیے جا چکے تھے۔ ابتدائی ناچ گانے اور پرستش کی شکل سے ابھر کر موسیقی اور ڈرامے واضح فنی صورت اختیار کر چکے تھے۔ فلسفہ انسانی زندگی کی مجرد حقیقتوں پر غور کرنے لگا تھا ایسا معلوم ہونے لگا تھا کہ جیسے انسانی ذہن نے سائنس، فلسفہ اور ریاضی کے وسائل سے قانون فطرت کا پتہ لگا لیا ہے۔

انسانی تہذیب کے ایسے ادوار میں جب ذہن کسی حد تک تسلی بخش جواب پا کر مطمئن ہونے لگتا ہے اور کائنات ایک بے بوجھی ہوئی پہیلی کی بجائے ایک شناسا پیکر نظر آنے لگتی ہے چند متشکک مسلمات اور کلیوں پر ضرور شک وشبہ کا اظہار کر کے بنیادی سوالوں پر پھر سے غور وفکر کی دعوت دیا کرتے ہیں جس طرح ادبی روایت قائم ہونے کے فوراً بعد تجربہ کرنے والے ذہن بندھے ٹکے اصولوں پر حملہ کر کے نئی انفرادیت اور نئی روایت کے راستے ہموار کرتے ہیں اور ادبی ذریعۂ اظہار کے بنیادی سوالوں کو پھر سے سامنے لے آتے ہیں۔ اس طرح متشکک اور تجربہ کرنے والے ذہن فلسفہ اور سائنس میں بھی وقتاً فوقتاً مسلمات کے ستونوں کو مسمار کرتے رہتے ہیں۔ یوری پی ڈس (Euripides) اسی قسم کا ایک باغی ہے جو اس کائی لس کی طرح 'عظیم موضوعات اور برگزیدہ جذبات اور شان وشکوہ کے انداز بیان' کو اختیار کرنے کی بجائے روزمرہ کے استعمال پر زور دیتا ہے۔ اخلاقیات اور مذہب کے مسلمات کی تنقید، عورتوں کے حقوق کی حفاظت اور عام زندگی کے واقعات کو اپنا موضوع بناتا ہے اور صاف صاف اعلان کرتا ہے کہ 'کم از کم ہمیں عام انسانوں کی زبان تو استعمال کرنے دو' پھر کہتا ہے 'میں اسٹیج پر عام زندگی کی چیزیں پیش کرتا ہوں۔'

ایک اور اقتباس میں وہ اپنے فن کا مقصد اس طرح بیان کرتا ہے:

'میں اپنے فن کے ساتھ دلائل اور ہوش مندی کی آمیزش کرتا ہوں تا کہ وہ ان کے دلوں کو گرما سکیں اور وہ باتوں پر پوری طرح غور وفکر کر سکیں اور اپنے گھروں پر زیادہ بہتر طور پر راج کر سکیں۔'

ارسطوفینس بڑی بے دردی سے اپنے عہد کے تمام شعرا اور خاص طور پر یوری پی ڈیس پر طنز کے نشتر برساتا ہے اور جب اس سے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ شعرا کو آخر کس بنیاد پر تعریف کا مطالعہ کرنا چاہیے تو یوری پی ڈیس کی زبان سے وہ شاعری کا معیار اس طرح بیان کرتا ہے:

'اگر اس کا فن سچا ہے اور اس کا مشورہ صحیح ہے اور اگر وہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنا کر قوم کی مدد کرتا ہے۔'

اس اقتباس پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آرٹ سے صداقت کا مطالبہ کیا گیا ہے اور اس کی اچھائی برائی کا معیار جمالیاتی تسکین یا حسن کاری کی بجائے اُس کی حکیمانہ صداقت کو قرار دیا گیا ہے یا اس سے قوم کو جو سبق حاصل ہوتا ہے اس کو آرٹ کا بنیادی مقصد سمجھا گیا ہے۔

اس اقتباس کی اہمیت سمجھنے کے لیے پہلے یونانی تہذیب کے پس منظر کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس مخصوص یونانی تہذیب کے پس منظر میں یہ الفاظ کہے گئے ہیں اس کی دو خصوصیات پیش نظر رکھنی چاہئیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ یہ چھوٹی چھوٹی شہری ریاستوں کی تہذیب تھی جس کا دائرہ آج کی ریاستوں کی طرح بڑے بڑے ملکوں تک پھیلا ہوا ہونے کی بجائے صرف مختصر سے شہر تک محدود ہوتا تھا اور تمام تر فیصلے جمہوری طریقے پر شہر کے سبھی آزاد رہنے والوں کے مجمعوں میں کیے جاتے تھے۔ ہر ایک آزاد شہری کو رائے دینے کا حق تھا اور مختلف علوم وفنون جن میں سیاست اور فلسفہ بھی شامل تھے، چند تعلیم یافتہ گروہوں کی ملکیت ہونے کی بجائے اجتماعی طور پر سارے شہر کی ملکیت تھے۔ ان سب کا مذہب ایک تھا اور دیوی دیوتاؤں کی پوجا میں سبھی ایک ہی جوش وخروش سے شریک ہوتے تھے۔

ایسی صورت میں ایسے تمام فنون کا سکہ رائج ہونا لازم تھا جو لوگوں کے دلوں کو گرما سکیں اور انھیں کسی ایک فیصلے پر متحد کر سکیں جو اجتماعی طور پر مجمعوں کو اپنے ساتھ بہالے جانے میں کامیاب ہو سکیں۔ خطابت کی اہمیت کا ذکر متکلمین کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے، جنھوں نے فلسفے کو بھی کوچہ و بازار کے معیار پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ایسی حالت میں وہ گویا جو آزادانہ ایک دھن الاپتا یا ایک نغمہ گاتا ہوا سر راہ گزر جاتا ہے محض تفریحی کام انجام نہیں دیتا بلکہ اس سے رائے عامہ کو متاثر کرنے کا کام لیا جاتا ہے خاص طور پر اس صورت میں جبکہ شاعروں کو صرف اپنے داخلی جذبات کا ظاہر کرنے والا نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ ان کی آواز لوگوں کو ماوی حقیقتوں کی داستانیں سناتی تھیں۔ افلاطون نے بھی شاعروں کو پیغمبر اور الہامی سفیروں کے درجے میں رکھا ہے اور جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے شاعر اور فلسفی دونوں اس بات کے مدعی تھے کہ وہی حقیقت کے غماز ہیں۔

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ یونان کا سارا شعر و ادب زبانی تھا ہماری طرح ادبیات کتابوں اور اخبار کی شکل میں محفوظ کر کے خلوت خانوں میں پڑھنے کے لیے نہ تھی۔ بلکہ زبانی مجمعوں کے سامنے پڑھی جانے والی اور لطف اٹھائی جانے والی چیز تھی۔ اس لیے اس اجتماعی آہنگ کا پرتو اس دور کی ادبیات پر پڑنا لازمی تھا۔ ٹی ایس ایلیٹ نے شاعر کی تین آوازیں[1] قرار دی ہیں۔ ایک وہ جب شاعر صرف اپنے آپ سے مخاطب ہوتا ہے اور اپنے داخلی دکھ درد، نشاط اور امید کے جذبات کو خود کلامی کے انداز میں ظاہر کرتا ہے۔ ان کی ترسیل اور ابلاغ اس کا بنیادی مقصد نہیں ہوتا۔ دوسری آواز وہ ہے جب وہ خارجی کائنات کے وجود سے واقف ہوتا ہے اور اس کا تخاطب دوسرے انسانوں سے ہوتا ہے۔ یہاں اس کی آواز میں خطابت اور تقریر کا انداز پیدا ہوتا ہے اور تیسری آواز وہ ہے کہ جب وہ اس طرح کے واقعات پیش کر دیتا ہے جو روز مرہ کی

---

1. ION میں افلاطون سقراط کی زبانی ہومر کے مشہور مسفر اور موسیقار Ion سے پوچھتا ہے

"...do you think that you (a rhapsodist) or a charioteer would be better capable of deciding whether Home had spoken rightly or not (when Home discribes charioteer... (driging)"

Ion;Doubtless a charioteer. P II Ion 539

Tr P.B. Shalley.

زندگی کی نمائندگی کرتے ہوں اور جن سے خود بخود پڑھنے والا ہی نتائج نکال سکے جو شاعر کے مقصود ہیں۔

اس تقسیم کے اعتبار سے یونان کے اس دور میں ہمیں دوسری آواز کا اثر زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ یہاں فن کا مقصد محض اظہار جذبات نہیں ہے بلکہ اس کے ہر پہلو پر مخاطب مجمع کا اثر طاری ہے اور اس کا مقصد اظہار سے زیادہ ترغیب ہے کیونکہ مخاطب مجمع اور شاعر کے درمیان روایت کا مکمل اشتراک ہے اس لیے یہ اجتماعی آہنگ فن کی عظمت حاصل کر لیتا ہے۔

دوسری قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ مذہب اور ریاست دونوں مترادف الفاظ کی طرح استعمال کیے گئے ہیں۔ چونکہ ساری ریاست کی مذہبی روایت مشترک تھی ،لہٰذا اخلاقیات، مذہبیات اور سیاسیات میں باہم کوئی تفریق نہیں ملتی۔ یونان کے صنمیاتی افسانوں کو ہومر اور ہیسوڈ جیسے مغنیوں نے کوچہ و بازار میں پھیلایا، ڈرامے کا فن اس مذہبی تہوار سے نکلا جو ڈیونے سس کی پرستش کے لیے کیا جاتا تھا اور جس میں رات رات بھر کے لیے سارے شہری جمع ہو کر جشن مناتے تھے اور ان ڈراموں اور شعری فن پاروں کا موضوع داخلی محرومی کی داستان یا رومانی اُداسی کی خلش نہیں ہوتی تھی بلکہ مذہبی قصوں اور قدیم صنمیاتی واقعات ہوتے تھے جو اس دور کے یونان کے لیے محض تفریحی باتیں نہ تھیں بلکہ اہم اخلاقی اور روحانی صداقتوں کی حامل تھیں۔ اس طرح شاعری کو جمالیات تسکین سے زیادہ اہم روحانی صداقتوں کا پیغامبر سمجھا جانے لگا اور شاعر کا مقام معلم اخلاق اور صحیفہ نگار کے برابر سمجھا گیا۔

یہاں اس بات کا تذکرہ ضروری ہے کہ ادب کی اصطلاح بڑے وسیع معنوں میں استعمال کی جاتی ہے۔ ادب سے بیک وقت وہ تمام کتابیں بھی مراد لیتے ہیں جو کسی خاص موضوع یا فن کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں اور جن کے بیانات کو ہم صحیح یا غلط کہہ سکتے ہیں اور ایسی کتابیں بھی مراد لیتے ہیں جن سے نہ معلومات میں اضافہ ہوتا ہے اور نہ ہمیں کسی قسم کی کاری گری سیکھنے میں مدد ملتی ہے بلکہ وہ ہمارے اندر جذباتی آسودگی کی کیفیت پیدا کرتی ہیں۔ پہلی قسم میں سائنس، نفسیات، تاریخ، جغرافیہ اور سارے علوم کی کتابیں شامل ہیں، جنھیں ڈی کوانسی نے

'معلوماتی ادب' کہا ہے اور دوسرے قسم میں ادبیات، شاعری، افسانہ نگاری اور تمام ادبی اصناف آتی ہیں جو ہمیں معلومات تو نہیں بخشتیں لیکن بصیرت ضرور بخشتی ہیں۔ اسے ڈی کوانسی 'توانائی بخشنے والا ادب' کہتا ہے۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی ہر زمانے اور ہر جگہ اس قدر واضح نہیں ہوتی اور تاریخ اور دوسرے علوم پر ایسی معلوماتی کتابیں تصنیف کی گئی ہیں جنھیں ادبیات میں ممتاز درجہ حاصل ہے۔ یہی نہیں ادبیات کی بہت سی کتابیں ایسی بھی ہیں جو معلومات میں اضافہ کرتی رہی ہیں۔ گبن کی 'روم کے زوال کی تاریخ' برک کی تقریریں اور کارلائل کی 'تاریخ انقلاب فرانس' معلوماتی ہوتے ہوئے بھی توانائی بخش ادب کے دائرے میں آتی ہیں۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی یونانی عہد میں اور بھی زیادہ مبہم اور دھندلی تھی اس دور میں شاعری 'صداقتوں کا ذریعۂ اظہار' سمجھا جاتا تھا اور گو اس سے لوگ 'شہسواری اور طب' کے ہنر سیکھنے کی امید نہیں کرتے تھے لیکن اس کی کہی ہوئی باتوں کو مذہب اور اخلاق کے اعتبار سے اکثر قابل قبول جانتے تھے اور اس کے بیانات سے کامیاب زندگی بسر کرنے کے گُر حاصل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔[1]

اب اگر ارسطوفینس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو اس نے یوری پی ڈیس کی زبان سے کہلوایا تھا تو اسے آسانی سے تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

پہلا حصہ وہ ہے جس میں وہ فن کی صداقت پر زور دیتا ہے۔ یہاں فن کی صداقت سے یوری پی ڈیس کی مراد تو فن کارانہ خلوص سے ہے اور نہ جمالیاتی کیفیت سے جس کے بغیر آج کے نقاد کسی فن پارے کو ادبی دائرے میں شامل نہیں کریں گے۔ یونانی مفکرین کے نزدیک حسن اور

---

1. سقراط نے کسی ہنر کے جاننے کے لیے دو شرائط مقرر کی تھیں ایک یہ کہ کاری گر ہنر کے اس مقصد سے واقف ہو۔ دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع کا علم رکھتا ہو، کامیاب زندگی گزارنے کا ہنر جاننے کے معنی یہ ہوئے کہ شاعر زندگی کے مقصد سے واقف ہو اور یہاں اس کا درجہ فلسفی کے قریب ہوتا ہے۔ دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع سے واقفیت رکھتا ہو جہاں اسے سیاست داں اور معلم اخلاق کا ہم پلہ ہونا پڑتا ہے۔

صداقت کی اصطلاح ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ان کے یہاں خوب صورت صرف وہ شے ہوسکتی ہے جو حقیقی اور سچی ہو۔جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ یونانی فلسفی نے خیر اور حسن دونوں کے تصورات کو ساوی قرار دیا اور جس طرح مذہب اور ریاست ان تمام تر تصورات پر مستولی رہے ہیں اس کے پیش نظر صرف وہ تصور خوب صورت قرار پایا ہے جو اخلاقی نوعیت سے سچا ہو اور عملی زندگی میں مفید ثابت ہوسکتا ہو اسی طرح یہاں حقیقت یا صداقت کا لفظ سائنٹفک معنوں کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

دوسرے حصے میں اخلاقیات کا یونانی تصور اور واضح ہوجاتا ہے'اس کا مشورہ صحیح ہو' سے مراد شاعر کا یا فن کار کا وہ مشورہ مراد ہے جو وہ قوم کو دیتا ہے یہاں شاعر کا سماجی تصور نمایاں ہے گویا شاعری ایک سماجی عمل ہے اور اس وسیلے سے فن کار قوم کو ایک واضح سمت میں چلنے کے لیے آمادہ کرتا ہے۔اس لحاظ سے اگر فن کار کا بتایا ہوا راستہ ٹھیک ہے اور اس کا مشورہ سیاست مدنی کے اعتبار سے شہری زندگی کے لیے مفید ہے تو یقیناً اس کا فن سچا ہے۔ظاہر ہے کہ یہاں اخلاق کا افادی پہلو پیش نظر ہے اور یونان کی شہری ریاستوں کی اس زندگی کی چھاپ اس مقولے پر بھی واضح طور پر موجود ہے جہاں سارے فیصلے اجتماعی طور پر کیے جاتے تھے اور شاعری خلوت کدوں کے بجائے کوچہ و بازار میں خطابت کی جانشینی کرتی تھی اور جمہوریت کو ایک فیصلے سے دوسرے کی طرف راغب کرنے کے کام آتی تھی۔

ادب اور اخلاقیات کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ ادب میں افادیت کا کیا مقام ہے اور اسے کس حد تک افادیت کے معیار پر پرکھا جاسکتا ہے؟ یہ بحثیں آگے آئیں گی۔ یہاں ہمیں اچھی طرح سمجھ لینا ہے کہ شاعری اور فن کا معیار یونانی سماج نے اپنے سانچے میں ڈھالا اور اسے اپنی سماجی ضروریات کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی۔

اب ہم اس بیان کے تیسرے حصے تک پہنچتے ہیں ادب اور فن کے لیے یوری پی ڈیس یہ معیار بھی قائم کرتا ہے کہ کسی نہ کسی حیثیت سے لوگوں کو بہتر بنا کر قوم کی مدد کرتا ہو اور یہاں کسی نہ کسی حیثیت کے الفاظ کو مبہم چھوڑ دیا گیا ہو۔دو حیثیتوں پر اب تک غور کیا جاچکا ہے جن میں ایک

سیاسی یا عوامی ہے اور دوسری اخلاقی۔ ان دونوں اصلاحوں کے ذریعے یوری ڈی ایس ہی کے لفظوں میں 'صحیح مشورہ' ہے ہی ہو سکتے ہیں یایوں کہیے کہ براہ راست خطابت اور تبلیغ کا ذریعہ ہو سکتے ہیں لیکن کیالوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنانے کی اور کوئی صورت ممکن نہیں ہے؟ کیا جمالیات بنفسہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر نہیں بناتی؟ کیا شاعر کا مشورہ درست نہ ہونے کے باوجود اس کا فن پارہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنانے کی صلاحیت رکھ سکتا ہے یا نہیں؟ کیا نطشے کے فلسفیانہ نصائح صحیح 'مشورے' نہ ہونے کے باوجود ادب کے دائرے میں شامل کیے جاسکتے ہیں یا نہیں؟

ادب کے سماجی رشتوں کا سوال یونانی تہذیب کے ابتدائی عہد میں اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے اور جمالیات اور افادیت کے مسئلے ادب کی اس ابتدائی تعریف میں بھی سامنے آنے لگتے ہیں۔ آہستہ آہستہ ادب اور دوسرے علوم وفنون کے باہمی ربط کا سوال اور زیادہ اہمیت اختیار کرنے لگا اور آخر کار فلسفے نے جب کائنات اور اس کے علم کی ضابطہ بندی کا بیڑا اٹھایا تو ادب کا صحیح مرتبہ متعین کرنے کا کام بھی شروع ہوا۔ اتفاق سے اس اہم فریضے کی ابتدا افلاطون کے ہاتھوں میں ہوئی جس نے اپنے نظام کائنات میں فن کو کسی برگزیدہ مقام کا مستحق نہیں سمجھا لیکن اس کے باوجود فن اور علم وادب کے دوسرے شعبوں میں جو فلسفیانہ امتیازات افلاطون نے قائم کیے۔ ان سے انھوں نے نہ صرف اہم تنقیدی اور جمالیاتی مسائل کے دروازے وا کردیے بلکہ پہلی بار فن کی واضح حد بندی اور تعریف کر کے اس کی ماہیت کو پہچانا۔ بیک وقت افلاطون آرٹ کا سب سے بڑا محسن بھی ہے اور سب سے بڑا نقاد بھی۔ اسی سے سنجیدہ ادبی اور جمالیاتی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔

کتابیات

1. گلبرٹ اور کوہن: تاریخ جمالیات
2. اسکاٹ جیمس: ادب کی تشکیل
3. کے سی پانڈے: تاریخ جمالیات ہند
4. عزیز احمد: بوطیقا (ترجمہ)
5. شیلی: مکالمات افلاطون Dialogues of Plato
6. مجنوں گورکھپوری: تاریخ جمالیات
7. اٹکنس: ادبی تنقید عہد قدیم کے نشاۃ ثانیہ تک
8. ارسطوفینس: فراگس (Frogs)

1. Gilbert & Kuhn: History of Aesthetics
2. Scott-James : Making of Literature
3. K.C. Pandey : Indian Aesthetics
4. P.B. Shelley : Dialogues of Plato (Tr)
5. Atkins : Criticism in Antiquity
6. Aristophanes : Frogs

افلاطون کا تنقیدی نظریہ

افلاطون کو فن اور شاعری کا سب سے سنگ دل نقاد کہا جاتا ہے اس کے باوجود جس قدر شاعرانہ انداز بیان پر جتنا قابو اور الفاظ کا جتنا ساحرانہ استعمال افلاطون کے 'مکالمات' میں ملتا ہے اتنا کسی اور فلسفی کی تصنیف میں نہیں ملتا۔ فلسفہ افلاطون کے نزدیک مردہ حقائق کا خشک اور بے مغز اظہار نہیں ہے بلکہ حسن، صداقت اور احساس وادراک کی وہ اعلیٰ ترین منزل ہے جہاں انسان کی روح سچے انبساط سے روشناس ہوتی ہے۔

افلاطون کے بارے میں یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ اس نے آرٹ کے صحیح سماجی مرتبے کو سمجھنے میں غلطی کی فن کو 'نقل کی نقل' قرار دیا اور اسے صداقت سے تین منزل دور بتا کر اسے اپنی تصوراتی جمہوریت سے دیس بدر کر دیا لیکن یہ افلاطون کے نقطۂ نظر کا محض ادھورا اور غیر منصفانہ بیان ہے کیونکہ نہ تو اس سے وہ فکری پس منظر واضح ہوتا ہے جس میں افلاطون نے شاعری اور فن کو پرکھا ہے اور نہ اس خدمت کا ذکر ہوتا ہے جو فن اور فلسفے کے باہمی رشتے کو واضح کرنے میں افلاطون نے انجام دی ہے۔

یہ بات یاد دلا دینا شاید اس جگہ غیر مناسب نہ ہوگا کہ یونان کی شہری ریاستوں کی جمہوری تہذیب میں آرٹ کو جمالیاتی اعتبار سے پرکھنے کی بجائے اخلاقی اور افادی اعتبار سے پرکھا جاتا تھا۔ فن کو اخلاقی اور سماجی صداقتوں کو نہ صرف ذریعۂ اظہار خیال کیا جاتا تھا بلکہ ان کے پرچار اور تبلیغ کا ذریعہ بھی سمجھا جاتا تھا۔ ایسی صورت میں فن کو پرکھنے کا کم و بیش وہی معیار بنیادی حیثیت رکھتا تھا جسے ارسطوفینس نے یوری پی ڈیس کی زبانی بیان کیا ہے کسی داستان یا ادبی شہ پارے کی

تعریف وتفسیر میں سب سے زیادہ اہمیت اس نکتے کو حاصل تھی کہ اس میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ سچ ہے یا نہیں 'مکالمات' میں سقراط کی زبانی افلاطون نے اسے ایک مثال سے واضح کیا ہے۔ وہ فیڈرلیس سے کہتا ہے:

'اگر میں جنگ میں کام آنے کے لیے ایک گھوڑا خریدنے کی ترغیب دینے لگوں مگر ہم دونوں میں سے کوئی بھی گھوڑے کی شناخت نہ رکھتا ہو مجھے صرف اس قدر معلوم ہوا کہ میرے دوست فیڈرلیس کو یقین ہے کہ گھوڑا ایک ایسے پالتو جانور کو کہتے ہیں جس کے بڑے لمبے کان ہوتے ہیں ـــــ اور اگر میں بڑے بڑے سنجیدہ ترغیب دینے والے لہجے میں گدھے پر ایک تقریر شروع کردوں جس میں اسے گھوڑا قرار دوں اور بتاؤں کہ یہ بے پناہ فائدہ کا جانور ہے اور نہ صرف گھر کے کاموں میں مفید ہوتا ہے بلکہ جنگ کے میدان میں بھی کام آتا ہے اور اس پر چڑھ کر آسانی سے جنگ لڑی جا سکتی ہے اور سامان لادا جا سکتا ہے اور ہزاروں دوسرے کام ہو سکتے ہیں۔' [1]

اس سوال سے سقراط نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جس بات کی ترغیب دی جائے وہ اہم ہے، لہٰذا ترغیب اہم نہیں۔ علاوہ بریں بات کی صداقت اس پر منحصر ہے کہ ترغیب دینے والا کس حد تک شے کی ماہیت اور حقیقت سے واقف ہے۔ اگر اس کا بیان صحیح ہے اور وہ انسانی زندگی کی قدروں کی ماہیت سے واقف ہے جبھی اسے سماجی زندگی میں کوئی مقام حاصل ہو سکتا ہے اور جس شخص کو انسانی زندگی اور کائنات کا یہ ادراک ہوا، سقراط اس فن کار کو ایک شاعر سے زیادہ 'حکیم' اور 'فلسفی' کہنا پسند کرتا ہے۔

اب ایک نظر افلاطون کے اس تصور کائنات پر بھی ڈالنا چاہیے جس کا ادراک وہ ہر شاعر اور فن کار کے لیے ضروری قرار دیتا ہے۔ فیڈو (Phaedo) میں سقراط نے روح اور اس کی بقا پر بڑی بحث کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ کائنات دو قسم کی اشیا سے معمور ہے۔ ایک وہ ہیں جنھیں حواس خمسہ سے محسوس کیا جا سکتا ہے جو ہماری رنگ و آہنگ کی دنیا میں مادی وجود رکھتی ہیں اور یہ تمام تر

---

1. Everyman's Edition and ed.J.Wright فیڈرلیس، ص250، باب260

اشیا برابر تغیر و تبدل، فنا اور عدم کی کشمکش میں گرفتار رہتی ہیں۔ دوسری وہ ہیں جنھیں حواس خمسہ سے محسوس نہیں کیا جا سکتا اور جن کا وجود غیر مادی اور غیر ارضی ہے ان کا احساس محض روح سے کیا جا سکتا ہے اور ان کا وجود تغیر سے بالاتر اور فنا کی دسترس سے باہر ہے وہ ہمیشہ سے ہیں اور ہمیشہ رہیں گے جس طرح انسان کا جسم اور اس کی روح۔ اول الذکر برابر فنا پذیر ہوتے رہتے ہیں اور آخر الذکر تبدیلی اور فنا سے بالاتر ہے۔

اس طرح تمام تر غیر مادی اشیا ایک یعنی اور ماورائی روح ہیں جسے idea یا تصور کہا جا سکتا ہے۔ یہ تصور تغیر و فنا سے بالاتر ہے اور مادی اشیا محض اس ماورائی روح کی نقل ہیں اصل علم ان ہی ماورائی تصورات یا اصلی اشیا کا علم ہے جو حواس خمسہ سے حاصل ہوتا ہے، ظاہری اور سطحی ہے:

'فلسفہ ظاہر کرتا ہے کہ اشیا کا وہ علم جو آنکھیں سے حاصل کیا جاتا ہے نہایت غلط ہوتا ہے اور وہ بھی جو کانوں یا دوسرے حواس کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔'[1]

افلاطون دراصل ایک ماورائی دنیا کی حقیقت کا قائل ہے اور تمام ظاہری اور حواس خمسہ سے محسوس کی جانے والی اشیا اس حقیقت کا عکس ہیں اور اسی تصور پر قائم ہیں۔

'تصور' کے بارے میں بھی قابل توجہ ہے کہ افلاطون نے اسے محض حقیقت اولی ہی نہیں سمجھا ہے بلکہ حسن حقیقی بھی قرار دیا ہے۔ 'سمپوزیم' میں سقراط جو افلاطون کا ذریعۂ اظہار ہے مختلف لوگوں کے ساتھ ساتھ خود بھی حسن و عشق کی ماہیت پر تقریر کرتا ہے اور اپنے نتائج کو حسب معمول مکالمات کے انداز میں ظاہر کرتا ہے۔ پہلے اپنی بحث میں سقراط اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ حسن کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ ایک ناقص اور سطحی جسے تغیر، زوال اور فنا سے سابقہ رہتا ہے، دوسری جو حقیقی، لازوال اور ہمیشہ قائم رہنے والی ہے۔ پھر ثابت کرتا ہے کہ عشق دراصل وہ خواہش ہے جو انسان میں اپنے حسن خیال (Excellences) کو غیر فانی کرنے کے لیے پیدا ہوتی ہے، جس طرح عام انسان افزائش نسل کے ذریعے مسرت اور بقا قائم کرنے کے لیے عورت کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اس طرح فن کار اپنے تصور کر غیر فانی بنانے کے لیے خوب صورت ہیئت اور ذرائع

1. ایضاً، صفحہ 6-2، باب 8-2

اظہار کی طرف راغب ہوتا ہے۔

آہستہ آہستہ ادراک انسان کو ہیئت یا ذرائع کے حسن سے 'خوب تر' اور 'اعلیٰ تر' حسن کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ ایک مخصوص محبوب کی بجائے اس کی سیرت یا ذہنی بالیدگی (Intellectual excellences) کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور پھر ذہن جسم یا ظاہری پیکر سے ہٹ کر سیرت اور روحانی عناصر کی طرف جاتا ہے اور اس شکل میں عاشق یا عارف کا تصور اس حسن کی طرف جاتا ہے جس کے یہ سارے مادی مظاہر صرف اشارے اور علامتیں ہیں وہ حسن حقیقی اصل، غیر فانی اور غیر تغیر پذیر ہے اور دوسری تمام تر اشیا کی طرح اس کا کوئی حصہ بھی بدنما یا ناقص نہیں ہے۔ یہ حسن حقیقی کسی خوب صورت ہاتھ یا کسی حسین حصہ جسم کی شکل میں تصور کیا جاسکتا ہے نہ کسی فن یا بیان کی صورت میں نہ اس کو کسی ذریعہ اظہار کی ضرورت ہے اور نہ زمین اس کا مسکن ہے نہ آسمان نہ کوئی اور جگہ، وہ ہمیشہ سے یکساں اور غیر تغیر ہے اور اپنے طور پر یکتا ہے (Monocidic) تمام دوسری اشیا اس کی شرکت اور واسطے کی بنا پر خوب صورت ہیں۔[1]

ظاہر ہے کہ انسان کے لیے خوب صورتی کا پہلا اور آخری معیار یہی حسن کامل ہوسکتا ہے اور حسن کاری کی صرف یہی صورت ممکن ہے کہ انسان بجائے نقلی، فانی اور مادی اشیا میں الجھنے کی غیر فانی حسن سے رابطہ پیدا کرے اور اس کی نقل کرے اس رابطے کی شکل میں مادی اور حواس خمسہ کے واسطے کی نہ ہوگی بلکہ روحانی اور ذہنی ہوگی۔ حواس خمسہ سے جن اشیا کا علم حاصل ہوسکتا ہے ان کو افلاطون پہلے ہی ناقص اور غلط قرار دے چکا ہے اور پھر روحانی اور ماورائی تصور حسن کا ادراک محض روحانی ذرائع سے کیا جاسکتا ہے چنانچہ آگے چل کر اسی مکالمے میں سقراط کی زبان سے یہ الفاظ سنائی دیتے ہیں۔

'وہ لوگ جو اس طور پر اپنی تربیت اور تنظیم کرتے ہیں اور اس طرح حسن کی ظاہری اور مادی شکلوں سے حسن کامل تک پہنچتے ہیں۔ پہلی منزل سے دوسری منزل تک اور دوسری سے حسن کی تمام تر شکلوں تک اور پھر خوب صورتی کی شکلوں سے خوب صورت اعمال

1.2 سمپوزیم ص 60، باب 211

واطوار تک اور پھر اعمال و تصورات سے خوب صورت افکار تک رسائی حاصل کرتے
ہیں حتیٰ کہ وہ ان افکار پر غور و فکر کرنے کے بعد اس نقطۂ نظر تک پہنچ جاتے ہیں جو حسن
کامل ہے اور اس حسن کامل کی بصیرت اور گیان میں وہ آخر کار مگن ہو جاتے ہیں۔' 2

اور ان لوگوں کو افلاطون 'حکیم' یا 'فلسفی' کے نام سے یاد کرتا ہے۔ ایک اور جگہ کہا گیا ہے:

"Love is that which thirsts for the beautiful, so that Love is Nature as seen by a philosopher, philosophy being an intermediate state between ignorance and visdom." 1

عشق دراصل حسن کی تمنا ہے لہٰذا عشق لازمی طور پر فلسفہ سے ہم آہنگ ہے کیونکہ فلسفہ
جہالت اور عقل کے درمیانی مدت کا نام ہے۔'

یہاں واضح طور پر افلاطون حسن اور حقیقت نہیں ہے بلکہ اخلاقی اور ماورائی تصور ہے، لہٰذا افلاطون کے نزدیک حسین شے کا اخلاقی طور پر پاکیزہ ہونا لازمی ہے یا یوں کہیے کہ 'حسن اخلاقی افادیت کا دوسرا نام ہے۔ حسین شہ پارہ صرف اسی صورت میں حسین کہا جا سکتا ہے جب وہ اخلاقی طور پر اچھی تعلیم دے سکے اور انسانوں کے لیے براہِ راست مفید ہو۔'

اس طرح افلاطون کے تصورِ حسن کے لیے اخلاقیات اور افادیت لازمی عناصر ہیں ابن رشیق نے شعر کی تعریف اس طرح کی تھی جسے سن کر سننے والے کہیں کہ کہنے والے نے سچ کہا ہے وہی شعر اس حسن اور صداقت کے درجہ کے لحاظ سے افلاطون کے نزدیک وقیع ہے جو کائنات کی بصیرت اور حقیقت اعلیٰ اور حسن کامل کے ماورائے احساس ادراک سے معمور ہوتی ہے۔ فیڈریس ہی میں یہ بیانات ملتے ہیں:

'بلاغت کی تعریف یہ ہے کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے وہی حقیقت ہو۔ حقیقت کا علم
لوگوں کو ترغیب دینے کا فن نہیں سکھاتا لیکن حق سے الگ ہو کر صحیح معنوں میں ترغیب
نہیں دی جا سکتی۔'

---

1. Symposium. P. 52. (204)

ایک اور جگہ لکھتا ہے:

'شاعر، مقرر یا قانون داں اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔'

لیکن جہاں فن کار فلسفی بننے سے منکر ہوتا ہے اور اس کا دائرۂ فکر کائنات اور اس کے وجود، حسن کامل اور اس کے ماورائی ادراک سے متعلق نہیں ہوتا اور وہ محض جمالیاتی آسودگی کے لیے اپنے فن کو استعمال کرتا ہے۔ اس کے لیے افلاطون کے سماج میں کوئی جگہ نہیں۔

وہ ایسے تمام فنون کو جو حقیقت کے ماورائی اخلاقی اور غیر حسی درک سے پیدا نہیں ہوتے، قابلِ اعتنا نہیں سمجھتا کیونکہ یہ تمام فنون دراصل ان ٹھوس مادی اشیا اور اس نظر آنے والے عالم اسباب کی نقل کرتے ہیں جو عالم تصور کی محض نقل ہے یا اس کا ناتمام عکس ہے۔ چنانچہ نظر آنے والی دنیا کی اور اس کی اشیا کی نقل حقیقت سے دور ہے اور ایسا تمام علم و ادراک نقل کی نقل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔

نقل کی اصطلاح جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، یونانی علوم میں برابر استعمال ہوتی رہی ہے اور انسانوں کے عملی، سماجی اور انفرادی زندگی میں ان اصولوں کی نقل اور پیروی پر برابر زور دیا جاتا رہا ہے جو فطرت کے اصول کہے جا سکتے ہیں اور جن کے اعتبار سے موسموں کی تبدیلی، رات اور دن کی گردش اور پھلوں، پودوں کی نشو ونما جاری ہے گویا حکمت اور فلسفہ کا کام مادی زندگی کو ماورائی تصورات کے مطابق ڈھالنا ہے یا یوں کہیے کہ فلسفہ، ماورائی حقیقت کو عالم تصور سے زمین پر لاکر مادی صورت بخشتا ہے اور یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک انسان فلسفے کے ذریعے سے عالم تصور کا درک حاصل نہ کر لے۔

فن، خواہ رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ یا 'حرف وصوت' ہر حالت میں اس دنیا کی 'نقل' کرتا ہے جو انسان کی نظروں کے سامنے پھیلی ہے اور فن کار کی رسائی حقیقت تک صرف ان ہی مادی ذرائع سے ہو سکتی ہے جو حواس کے ذریعہ سمجھے اور جانے جاتے ہیں۔ اس صورت میں افلاطون کے نظریے کے مطابق نہ تو وہ اشیا حقیقی ہو سکتی ہیں جن کی فن نقل کرتا ہے (کیونکہ مادی

اشیا اور عالم اسباب محض اصل کی نقل ہے)اور نہ وہ علم سچا ہوسکتا ہے جو حواس خمسہ کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے اور ایسی اشیا سے تعلق رکھتا ہے جو غیر حقیقی ہیں وہ تمام علوم وفنون جو اس زمرے میں آتے ہیں افلاطون کے نزدیک سطحی اور ضمنی ہیں۔

آرٹ افلاطون کے نزدیک دونوں اعتبار سے سطحی اور غیر حقیقی ہے اس بنا پر کہ وہ مادی زندگی کی نقل اس سطحی علم کے ذریعے سے کرتا ہے جو اسے حواس کی مدد سے حاصل ہوتا ہے دوسرے اس کا مقصد بھی حواس کے ذریعے انسانوں کو آسودگی بخشنا ہے البتہ افلاطون کی اس خدمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا جو فن کی حد بندی کر کے اس نے انجام دی ہے۔

پہلے تو اس نے فن کے مختلف شعبوں میں ایک یگانگت کا پتہ لگایا اور آرٹ کے تمام شعبوں کو اس بنیادی اشتراک کے ذریعے ایک دوسرے سے مربوط کر دیا کہ یہ سب مختلف ذرائع سے مادی زندگی کی نقل کرتے ہیں۔ یہی نہیں اس سے آگے بڑھ کر افلاطون نے اس کے ذرائع اظہار کے فرق کو ملحوظ رکھا اور بتایا کہ مصوری، رنگ کے ذریعے سے نقل کرتی ہے تو سنگیت صوت و آہنگ کے ذریعے اور ادب اور شاعری، حرف و وزن کے ذریعے مجسمہ سازی پتھر اور مٹی سے فنون کے مختلف شعبوں میں ربط باہمی کی یہ پہلی فلسفیانہ بنیاد تھی جسے افلاطون نے فراہم کیا اور اگر ہم ان مباحث کو پیش نظر رکھیں جو کئی صدی بعد لسینگ ونکل مین اور دوسرے نقادوں کے زیر اثر اس موضوع پر ہوئے اس مختصر سے بیان کی اہمیت کا تو بہتر طور پر اندازہ ہوگا۔

دوسرا نظریاتی اضافہ افلاطون کے اس تنقیدی بیان نے کیا جو اس نے الزامی طور پر فن کے بارے میں دیا ہے۔ فن کے تمام تر شعبوں کا مقصد فطرت کی نقل ہی نہیں ہے بلکہ انبساط فراہم کرنے کے لیے نقل کرنا ہے اور انبساط کا لفظ یہاں نہایت تحقیر کے ساتھ استعمال ہوا ہے جسم اور مادی وجود افلاطون کے نزدیک سطحی غیر حقیقی اور کمزور درجے کی چیزیں ہیں اور ظاہر ہے کہ جسمانی حواس کو انبساط بخشنے والی اشیا بھی سطحی اور کم تر درجے کی ہوں گی، لیکن فن پر لگایا ہوا یہ الزام حقیقتاً آرٹ کے ایک بنیادی مقصد کو واضح کرتا ہے فلسفیانہ تعلیم دینے والے بیانات یا صداقت اور حقیقت کا اظہار کرنے والے الفاظ صرف اس بنا پر فن کے احاطے میں داخل نہیں ہو سکتے کہ جو کچھ

ان میں کہا گیا ہے وہ سچ ہے بلکہ یہ بھی لازمی ہے کہ وہ انبساط بخشتے ہوں جسے ہم اپنی اصطلاح میں 'جمالیاتی آسودگی' بھی قرار دے سکتے ہیں۔ یہ فن کی تنقید کا وہ پہلو ہے جسے ارسطوفینس اور ہومر کے بیانات میں بھی تقریباً نظرانداز کر دیا گیا تھا۔ ہیئت اور اظہار بیان کا یہ مسئلہ تاریخ تنقید میں حقیقتاً اہم ترین ثابت ہوا ہے۔

افلاطون کا تیسرا تنقیدی کارنامہ 'نقل' (Mimesis) کے لفظ میں پوشیدہ ہے۔ یہ لفظ پہلی بار فن کے سلسلے میں اس قدر شرح وبسط کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ افلاطون اور ارسطو کا مقابلہ کرتے ہوئے دونوں کے نظریہ تصنیف کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ افلاطون نے شاعری پر علیحدہ کوئی کتاب نہیں لکھی اس کا مقصد فن اور ادبیات پر علیحدہ بحث کرنا نہیں ہے فن اور شاعری اس کا موضوع بھی نہیں ہے۔ افلاطون فن کی افادی اور سماجی حیثیت پر غور کرتا ہے۔ اس کا موضوع آرٹ نہیں انسانی سماج ہے اور اس سماج کی تشکیل میں مختلف گروہوں کا علوم اور فن کا جو درجہ ہوگا اس کا تعین افلاطون کی 'جمہوریہ' کا موضوع ہے اس صورت میں افلاطون کے سامنے ہر ایک شے کا صرف ایک معیار ہے اور وہ یہ ہے کہ کوئی شے کس حد تک سماجی طور پر مفید ہے؟

یہ معیار اس دور میں اور زیادہ ضروری ہوگیا ہے جب شعرا کو محض انبساط بخشنے والے موسیقار سمجھنے کے بجائے معلّم اور اتالیق سمجھا جانے لگا تھا۔ اس دور کے یونان میں جب آتش بیان مقرروں کی تقریریں، اسٹیج پر ساری رات کھیلے جانے والے ڈرامے اور کوچہ وبازار میں گونجنے والے نغمے سماج اور سیاست، مذہب اور اخلاق، رائے عامہ اور سماج کے دھارے کو پلٹ رہے تھے، افلاطون کے اس احتساب کا کچھ نہ کچھ جواز ضرور تھا۔

افلاطون فن پر صرف اسی وجہ سے معترض نہیں ہے کہ یہ فلسفیانہ اعتبار سے نقل کی نقل ہے بلکہ اس کا اعتراض یہ بھی ہے کہ شعروسخن، مصوری اور سنگیت عقل کی بجائے جذبات سے اپیل کرتے ہیں اور ہوش مندی اور ذہن رسا کی جگہ انسان کے سفلی وجود کو برانگیختہ کرتے ہیں۔ یہی نہیں شاعری اور ڈرامے میں دیوتاؤں کو نہ صرف انسانوں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے بلکہ ان سے وہ تمام افعال سرزد ہوتے دکھائے گئے ہیں جو ان کی تقدس اور عظمت کے شایان شان نہیں

ہے اور جن سے عوام پر غلط اثرات مرتب ہونے کا احتمال ہے۔

دیوتاؤں کو یونان کے اعلیٰ ترین شاعروں نے بھی انسانوں کے روپ میں پیش کیا اور اس طرح ان کے یہاں انتقام، خواہش، جنگ اور بے رحمی کے جذبات بھی ملتے ہیں۔ افلاطون سرمدی دنیا کے بارے میں اس رویے اور دیوتاؤں کے اس روپ میں پیش کرنا اور اخلاقی قید و بند سے آزادی کو اخلاقی طور پر گناہ قرار دیتا ہے اور چونکہ آرٹ اس ذہنی اور جذباتی پابندی اور ضابطہ بندی کے خلاف انسانوں کو ترغیب دیتا ہے اس لیے افلاطون کی جمہوریت میں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔

افلاطون کی یہ تنقید بیک وقت فن کی تنقیص بھی ہے اور تعریف بھی۔ تنقیص اس اعتبار سے کہ شاعر معلم اخلاق کے اس درجہ پر مطمئن ہونے کے لیے آمادہ نہیں ہے جو افلاطون اسے بخشنا چاہتا ہے اور تعریف اس وجہ سے کہ انسان کے جذبات کو کچلنے والی ضابطہ بندی سے فن کار بغاوت کرتے آئے ہیں اور ایسے لمحات میں بھی جب سماج کے لیے قانون بنانے والے یہ سمجھ کر مطمئن ہو گئے ہیں کہ ان کا بنایا ہوا ضابطہ معیاری اور تصوراتی ہے اس وقت بھی ان مسلمہ صداقتوں کے خلاف تشکیک کا علم فن کاروں نے ہی بلند کیا ہے اور بتایا ہے کہ انسانی تہذیب کو آگے بڑھنے کے لیے ہنوز نئی منزلیں باقی ہیں۔

افلاطون کا اعتراض محض فن کاروں کے لاابالی پن اور ذہنی غیر ذمہ داری ہی پر نہیں ہے بلکہ وہ ان پر یہ غیر اخلاقی تعلیمات دینے یا اخلاقی ضابطے سے بے پروائی برتنے کی ترغیب عام کرتے ہیں۔ یہ رویہ بڑا تنگ نظری کا رویہ معلوم ہوتا ہے۔ یوں تو ہر عہد میں ادب اور فن پر اخلاقی احتساب اور سماجی ذمہ داری کے نقطۂ نظر سے گرفت ہوتی رہی ہے لیکن افلاطون سب سے پہلا عظیم فلسفی ہے جس نے صرف اسی معیار پر پرکھ کر شاعری اور فن کو اپنی تصوراتی جمہوریت سے نکال باہر کیا۔

ادب اور فن کس حد تک سماج کے لیے اخلاقی طور پر یا کسی اور طریقے پر مفید ہو سکتے ہیں۔ یہ سوال کئی صدیوں بعد بڑی اہمیت اختیار کر گیا اس کے باوجود کہ افلاطون نے اس کا جواب نفی میں دے کر صرف فلسفیوں کو انسانی زندگی کا مہتمم قرار دے دیا اور ریاست اور مذہب تک کی باگ انھیں کے ہاتھ میں دے دی لیکن ہر عہد کے شاعر اور فن کار اپنے کو اس عظیم عہدے کا مستحق بتاتے رہے ہیں۔

شیلے نے شعرا کو بنی نوع انسان کا غیر مسلمہ قانون ساز کہا تھا خود سقراط نے ہومر کے لیے 'سماوی شاعر' کے الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن افلاطون فن کاروں کو الہامی اور سماوی درجہ دینے کے باوجود سماجی طور پر غیر مفید اور بے کار قرار دیتا ہے۔

اس کے لیے افلاطون کے پاس سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ فن کار کے بیانات حقیقی اور سائنٹفک نہیں ہوتے، اور وہ جو کچھ کہتا ہے عقل وفہم کی مدد سے نہیں کہتا اکثر وہ خود نہیں جانتا کہ اس کے پاس کوئی دلیل بھی ہے یا نہیں بلکہ وہ صرف ایک ماورائی طاقت یا سماوی الہام یا کسی جنون کے زیر اثر یہ باتیں کہتا ہے اور اس کے لیے ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ جب بیانات یہ ثبات عقل وہوش نہ دیے جائیں گے تو ان سے کسی قسم کی سماجی افادیت حاصل نہیں ہوسکتی۔

Ion میں سقراط ہومر کے مشہور مفسر سے کہتا ہے کہ 'شاعر دراصل خوبصورت گیت سماوی جنون کے عالم میں تخلیق کرتے ہیں۔ کوری بنٹیز کے بونوں کی طرح جو مقدس رقص میں عقل وفہم پر اپنا سارا اختیار کھو بیٹھتے اور اس ماورائی اثر کے دوران آہنگ اور سنگیت کی تخلیق اور ترسیل کرتے ہیں' ایک دوسری جگہ وہ اس کو یزدانی اثر (Divine Influence) سے تعبیر کرتا ہے جو شاعروں میں ا س طرح موجود ہوتا ہے جیسے 'مقناطیس میں کشش کی طاقت' اور جو کسی قسم کے اکتساب یا کاریگری سے حاصل نہیں ہوتی۔ ایک اور جگہ شاعروں کو 'جاہل اور نا قابل' قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ 'خدا نے جان بوجھ کر ان لوگوں کو پیغمبروں اور پیش گوئی کرنے والوں کی طرح عقل وفہم سے عاری کر دیا ہے تا کہ وہ سماجی پیغام ہی کے آلۂ کار بنے رہیں۔'

Phaedus میں جنون کی قسمیں گناتے ہوئے سقراط پیش گوئی، ساحری، پیغمبری اور محبت کے ساتھ شاعری کو بھی شامل کرتا ہے۔ اس طرح افلاطون کے نزدیک شعرا کی باتیں اور ان کے بیانات محض ایک مقدس دیوانگی کی تخلیق ہیں۔ ان میں عقل کا عنصر برائے نام ہی ہوتا ہے انھیں دانش مندی کہنا غلط ہے، اُن میں حکیمانہ توازن اور تفکر موجود نہیں ہوتا اور اسی بنا پر وہ صرف بے ہودہ اور بے مقصد کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں بلکہ عقل کی رسائی اور فکر کی گہرائی پر جذبات اور حواس کے ہنگامی ارتعاش کو ترجیح دے کر وہ عقل دشمن قرار پاتی ہیں اور انسان کے ذہن کو صحیح

راستے سے ہٹا کر اس کے حیوانی وجود کو نمایاں کرتی ہیں۔

افلاطون نے شاعری کے عمل کے سائنٹفک تجزیے کی کوشش نہیں کی ہے اور یہاں بھی وہ ان تمام نقادوں کا پیش رو ہے جو اس کی طرح فن اور شاعری کو خلاف تہذیب اور مخرب اخلاق تو قرار نہیں دیتے لیکن شاعری کو ساوی پیغام سمجھتے ہیں اور تخلیقی عمل کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کو فضول بتاتے ہیں۔ تخلیقی عمل کو وہ بھی افلاطون کی طرح پُر اسرار اور ساوی قرار دیتے ہیں۔

آخر میں افلاطون کے اہم ترین نکتے پر غور کرنا چاہیے جو ابتدائی تنقید کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ افلاطون نے فن اور خاص طور پر شاعری کو 'نقل کی نقل' قرار دیا ہے یہاں تھوڑی دیر کے لیے یہ بات نظر انداز کر دینی چاہیے کہ افلاطون کی مابعد الطبیعات اس عالم اسباب ہی کو 'نقل' مانتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فن کے سلسلے میں نقل کا تصور افلاطون کو کہاں سے ملا اور کس حد تک وہ درست ہے۔

یہ دُہرانے کی ضرورت نہیں کہ یونانی حکما فطرت ہی کو سارے قوانین کا ماخذ سمجھتے تھے اور فطرت کے قوانین کا دریافت کرنا اور ان کے مطابق انسانی زندگی کے لیے ضابطے قائم کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ پھر جیسا کہ پروفیسر گلبرٹ مرے نے ارسطو کی بوطیقا کے دیباچے میں لکھا ہے 'اعلیٰ یونانی شاعری من گھڑت قصے بیان نہیں کرتی تھی بلکہ قدیم ضمیاتی ہیرو اور اس کی مہمات کی داستانیں قلم بند کرتی تھی۔' Poets کا لفظ بنانے والے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے اور چونکہ شاعر حقیقت میں قصے بنانے والا نہ ہوتا تھا بلکہ اصلی قصوں کو محض دُہرانے والا ہوتا تھا شاید اُس کے لیے افلاطون اور ارسطو دونوں اسے ناقل کہتے ہیں اور آرٹ کو نقل (Memisis)۔

اگر افلاطون کے نظریۂ نقل کو ان معنوں میں لیا جائے کہ آرٹ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے اور ایسے مناظر کو بیان کرتی ہے جو عملی زندگی میں مختلف قسم کے انسانوں کو مختلف ادوار میں پیش آتے رہے ہیں تو اس سے اختلاف کی زیادہ گنجائش پیدا نہیں رہتی، لیکن اگر نقل سے یہ مراد ہے کہ آرٹ محض زندگی کا ایک ضمنی اور ثانوی عکس ہے تو اس توجیہہ کو پوری طرح تسلیم کرنا دشوار ہے۔ اس کے حامی کہیں گے کہ فن کار یا مصور ایک ہرن کو دیکھتا ہے اور اس کی تصویر اس طرح رنگوں سے ترتیب دیتا ہے کہ اس سے مماثلت قائم ہو اور لوگ اسے دیکھ کر ہرن کو پہچان سکیں اس

صورت میں فن اگر نقل محض نہیں ہے تو کیا ہے؟ اسی طرح شاعر واقعۂ کربلا کو بیان کرتا ہے، کربلا کے لق و دق میدان، وہاں کی تپش اور صعوبتوں کو نظم کرتا ہے تو اس صورت میں بھی وہ تخلیق نہیں کرتا بلکہ صرف ایک منظر جوں کا توں پیش کرتا ہے۔ تصویر محض عکس ہے، شاعری صرف نقل ہے۔

لیکن یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ فن کار جب ہرن کی تصویر بنائے یا شاعر کربلا کے میدان کی کیفیت نظم کرتا ہے تو کیا واقعی ہرن اور کربلا کے میدان کی ہو بہو نقل کرنا ہی اس کا مقصد ہوتا ہے؟ ذرا غور کیا جائے تو دراصل فن کار ہرن کے اس تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اُس کے ذہن میں ہے ممکن ہے وہ صرف چند لکیروں ہی سے اُس کے تصور کو واضح کر سکے۔ اس کی نقل سو فیصدی مطابقِ اصل نہیں ہوگی۔ جس سطح پر تصویر بنا رہا ہے وہ ضرور ہرن کے ایک حصے کو دیکھنے والوں کے سامنے پیش نہ کر سکے گی۔ اسی طرح کربلا کے میدان کا نقشہ صرف اس حیثیت سے ہی پیش کیا جا سکے گا جتنا الفاظ کی گرفت میں آ سکتا ہے۔ گرم ہوا کے تھپیڑے، آسمان کی کیفیت، وہاں کی بُو باس، چمکتے ہوئے ریت کے ذرّے اور نہ جانے کتنی جزئیات ہوں گی جو شاعر کو چھوڑ دینی پڑیں گی ان میں سے وہ صرف ان ہی پہلوؤں کو انتخاب کرے گا جنھیں وہ اپنا تصور کربلا پیش کرنے کے سلسلے میں معاون اور مفید خیال کرے گا۔ اس فن کار کی نقل بالکل مطابقِ اصل نہیں ہوگی بلکہ یقیناً اصل سے کچھ نہ کچھ کم ہوگی۔ لیکن یہ تصویر کا ایک ہی رخ ہے۔

اس طرح ہم نے یہ تو تسلیم کر لیا کہ فن کار کا مقصد خارجی شے کے اس تصور کی نقل کرنا ہوتا ہے جسے وہ پیش کرنا چاہتا ہے اور جو اُس کی اپنی داخلی تخلیق ہے کہ یہ داخلی تصور محض تمثیلی یا ساوی نہیں ہوتا اور خارجی اشیا سے پیدا ہوتی ہے لیکن بلاشبہ یہ خارجی اشیا سے متعلق ہوتے ہوئے بھی خارجی اشیا سے منفرد اور الگ وجود رکھتا ہے، لہٰذا فن کار دراصل خارجی اشیا کی نقل نہیں کرتا، ان سے پیدا شدہ داخلی تصورات کی نقل کرتا ہے۔ وہ ہرن کی تصویر کھینچنا نہیں چاہتا، ہرن کے اس داخلی تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اس کے ذہن نے اخذ کیا ہے۔ کربلا کا میدان اس کا موضوع نہیں ہے کربلا کے میدان کا وہ تصور اس کا موضوع ہے جسے اس نے کربلا سے مختلف جزئیات کو تخیل اور تخلیقی عمل سے ترتیب دے کر اپنا داخلی تصور بنا لیا ہے۔ اس طرح فن کار مادی حقیقت کی نقل نہیں کرتا بلکہ

اس تصور کی نقل کرتا ہے جو اس نے خارجی حقیقت سے قائم کیا ہے وہ محض نقال نہیں ہے، خلاق ہے۔ اس کا کام تقلید نہیں، تخلیق ہے اور اس تخلیقی عمل کو افلاطون نے پوری طرح تسلیم نہیں کیا ہے۔

افلاطون نے اس داخلی عنصر کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا ہے۔ اگر یہ داخلی عنصر نہ ہوتا تو یقیناً ایک منظر یا ایک خارجی شے کی تمام تر تصاویر ایک ہی جیسی ہوتیں ایک واقعہ کا بیان سارے تماشائیوں کی زبانی ایک ہی طرح سے ادا ہوتا، لیکن فن کی تاریخ شاہد ہے کہ ادنیٰ سے ادنیٰ شے اور حقیر سے حقیر موضوع بھی مختلف فن کاروں کے قلم سے نکل کر بالکل مختلف اور منفرد ہو جاتا ہے اور ایسے لوگوں کو بھی جو عام زندگی میں اسے ہزار بار دیکھ چکے ہیں اسے دیکھ کر تازگی اور جدت کا احساس ہوتا ہے فن کار مانوس اور قدیم حقیقت کی وہ تصویر پیش کرتا ہے جو اس کے تخیل نے اخذ و ترمیم کے بعد بنائی اور اس شے میں نئی حقیقت کا سراغ لگاتا ہے۔ ہمبولٹ کے الفاظ میں 'فن نقل نہیں ہے بلکہ تخیل کے ذریعے حقیقت کی نئی تشکیل ہے۔'

افلاطون دراصل ایک سچے مابعد الطبیعاتی فلسفی کی طرح تصور سے شے کی طرف رجوع کرتا ہے، مادے سے تصور تک نہیں پہنچتا۔ اس کے نزدیک زندگی ایک ماورائی تصور کو زمین پر بسا دینے اور مادے کی شکل میں بیدار کر دینے کی کوشش ہے اور اسی لیے ساری حقیقتیں تصوراتی ہیں۔ مادہ صرف اس کا معمولی اشاریہ ہے اور اسی عام فلسفیانہ میلان کی بنا پر فن کو بھی اس نے حقیقت تمام کو ناتمام مادی عکس کے روپ کے حصے کی شکل میں پیش کیا اور حقیقت نو کے اس عنصر کو فراموش کر دیا جو فن کار کی داخلیت شے کے وجود کو بخشتی ہے۔

افلاطون کے مابعد الطبیعاتی نقطہ نظر، اخلاقی، مذہبی اور تصوراتی میلان اور عقل و فلسفہ سے غیر معمولی شغف کے باوجود اس خدمت کا انکار ممکن نہیں کہ اس نے آرٹ کی تقریباً تمام اہم پہلوؤں پر سنجیدہ فکر کے دروازے کھول دیے۔ آرٹ کی ماہیت کا سوال اٹھایا اور 'نقل کی نقل' کہہ کر اس کی صحیح تعریف کا مطالبہ کیا۔ یہی نہیں بلکہ اس بہانے فن کے مختلف شعبوں میں فلسفیانہ ربط و آہنگ کی پہلی بنیاد قائم کی اور فن اور سماج کے باہمی رشتوں کی وضاحت کی۔ گو وہ اپنی 'جمہوریہ' میں شاعری کے لیے جگہ نہ نکال سکا لیکن اس کی توجیہات نے نقدِ فن کے ہر میدان میں نئی دنیائیں آباد کرنے میں بڑی مدد دی۔

کتابیات

۱. ذاکر حسین (مترجم) ریاست

2. Gilbert Murraxy Introduction to Aristotle on the Art of Poctry (Tr. by Ingram Bywater)

3. P.B. Shelley : Plato's Dialogues (Tr.)

O

ارسطو کی بوطیقا

1

ارسطو 282 عیسوی قبل مسیح میں پیدا ہوا اور اس کا باپ نکومیکس پیشہ کے اعتبار سے طبیب تھا۔ اٹھارہ برس کی عمر میں افلاطون کے مدرسے میں داخل ہوا اور بیس برس تک آتھنس کے مدرسے میں افلاطون کے آگے زانوے تلمذ تہ کیا۔ ان باتوں کے اثرات ارسطو کے طرز تحریر فکر میں برابر تلاش کیے جاتے رہے ہیں۔ ارسطو کے شارحین اور نقاد دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ ارسطو کے انداز فکر پر طبابت اور اعضائے انسانی کے علم کا بڑا اثر پڑا ہے۔ وہ افلاطون کے شاگرد ہوتے ہوئے بھی اپنے استاد کی طرح تصورات سے حقائق تک نہیں پہنچتا بلکہ مادی حقائق کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور ایک ہوشیار سرجن کی طرح ہر حقیقت کا تجزیہ کرتا ہے اس کے ایک ایک جزو کو الگ الگ پرکھتا ہے اور ان سے پیدا شدہ وحدت اور تناسب کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ افلاطون اشیا کو صرف تصورات کو ظاہر کرنے والی چند علامتوں کا درجہ دیتا ہے، جس طرح ریاضی اور الجبرے میں ایک خیال کو ظاہر کرنے کے لیے کچھ علامتیں مقرر کر لی جاتی ہیں جن کا فی نفسہ نہ کوئی مطلب ہوتا ہے، نہ کوئی وجود۔ اسی طرح افلاطون کے نزدیک مادی حقیقتیں محض عکس تصور ہیں اور خود کوئی معنی اور وجود نہیں رکھتیں۔

ڈاکٹر اور سائنس داں فطرت کا مطالعہ 'کیوں' سے زیادہ 'کیا؟' کے استفہام کے ساتھ کرتا ہے۔ انسان کیوں پیدا ہوا ہے، اس سے زیادہ اس کے نزدیک کارآمد اور مفید سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے؟ اس کے جسم کے اعضا کیا ہیں؟ اور اس کی تندرستی کا راز کیا ہے؟ وہ افلاطون کی طرح یہ

سوال نہیں کرتا کہ شاعری کا وجود ہونا چاہیے یا نہیں؟ وہ شاعری کو ایسی حقیقت قرار دیتا ہے جو موجود ہے یہ حقیقت کیا ہے، کن اجزا سے مل کر بنی ہے اور اس کے لطف اور اثر اندازی کا راز کیا ہے؟ یہی ایک سائنس داں کا دائرہ تحقیق ہے اور اس دائرے میں ارسطو اپنے استاد سے کہیں زیادہ کامیاب ہوا ہے۔

یہاں اس بات کا تذکرہ کر دینا ضروری ہے کی افلاطون کے بعد جب اس کے مدرسۂ فکر کی رہنمائی اسفسپس (Spensippus) کے ہاتھ آئی اور فلسفہ کو زیادہ سے زیادہ تجرید کی طرف لے جایا گیا اور اسے تقریباً ریاضی کے زیر اثر کر دیا گیا تو ارسطو نے ایتھنس چھوڑ کر میسیا (Mysia) میں اپنے شاگرد ہرمیاس کی دعوت پر ایک مختصر افلاطونی حلقے کی معلمی قبول کر لی اور پھر سکندر اعظم کا اتالیق ہو کر مقدونیہ چلا گیا۔

ظاہر ہے کہ ارسطو کا ذہن تصوراتی یا مابعد الطبیعاتی ہونے سے زیادہ سائنٹفک اور حقیقت پسندانہ تھا۔ 'بوطیقا' میں افلاطون کی طرح ارسطو کائنات کا تصوراتی خاکہ بنا کر اس وحدت کو مختلف شعبوں کی جگہ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی ہے نہ وہ اس عظیم وحدت سے اس کے اجزا تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ ارسطو کا طریقۂ عمل بالکل متضاد ہے۔ وہ فن کو ایک علیحدہ وحدت کی طرح تسلیم کرتا ہے پھر فن کا تجزیہ کر کے اپنی بحث کو صرف شاعری تک محدود کر دیتا ہے اور شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کر کے اپنا موضوع الیہ کو بناتا ہے جو اس کے نزدیک فن کے اعلیٰ معیاروں کی نمائندہ ہے۔

اسکاٹ جیمس نے خواہش کی ہے کہ کاش ارسطو ڈرامے کے فن کو مکمل اکائی کی طرح دیکھنے کی کوشش کرتا اور صرف ڈرامے پر بحث کرنے کی بجائے اس کے اسٹیج پر پیش کرنے کے پورے عمل سے بحث کرتا۔ موسیقی، پس منظر آوازوں کا اُتار چڑھاؤ، اداکاری کے اصول اور ان سب کے مجموعی تاثر کے اصولوں پر بحث کرتا لیکن یہ انداز ارسطو جیسے سائنسی مزاج کے فلسفی کے لیے غیر مناسب تھا۔ ارسطو علم کے ایک معمولی جزو کو انتخاب کرتا ہے اور اس کے مطالعے اور تجزیہ کے ذریعے سے کائنات کی اہم حقیقتوں تک پہنچتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ افلاطون اور ارسطو میں نقطۂ نظر کے اس بنیادی فرق کے باوجود بہت سی مماثل باتیں پائی جاتی ہیں۔ دونوں فن کے تمام شعبوں کی وحدت کے قائل ہیں اور ان کے ذرائع اظہار کے تنوع کو ملحوظ رکھتے ہیں، دونوں فن کو بنیادی طور پر نقل قرار دیتے ہیں، دونوں اس نقل کا مقصد انبساط اور مسرت قرار دیتے ہیں اور دونوں آرٹ اور سماجی زندگی کے رابطے کو پیش نظر رکھتے ہیں گو مختلف نتیجوں پر پہنچتے ہیں۔ یہ دونوں کسی نہ کسی حد تک شاعر کے مجنوں یا Inspired ہونے کے قائل ہیں۔

لیکن اس مماثلت کے باوجود ارسطو نے آرٹ کو نہ صرف مختلف زاویۂ نظر سے پرکھا ہے بلکہ ان سوالوں کے جوابات بھی مختلف طور پر دیے ہیں جنھیں فن کے سلسلے میں افلاطون نے اٹھایا تھا۔ بوطیقا کے پہلے جملے ہی سے ظاہر ہے کہ ارسطو نے دائرۂ تحقیق کو محدود کرلیا ہے اور وہ زندگی کے بارے میں کسی فلسفیانہ نتیجے پر پہنچنے یا فنون لطیفہ کا کوئی بنیادی نظریہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کررہا ہے بلکہ فن کو ان نمونوں کے مطالعے سے جو اس وقت اس کے پیش نظر تھے، چند اصول مستنبط کرنا چاہتا ہے۔ بوطیقا اس جملے سے شروع ہوتی ہے:

> "I shall speak of the art of poetry and of its various species, discussing the function of each kind, along with the proper structure of a poem and the number and nature of the parts." - Aberscrombie (Tr.)

اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو نے شاعری کو ایک علاحدہ اور مستقل بالذات علم تسلیم کرلیا ہے اور اس کے نزدیک شاعری کے فن کے جواز یا عدم جواز کا سوال نہیں اٹھایا۔ یہ فن اپنی منفرد حیثیت میں موجود ہے اور اس کا مقصد تجزیہ کرکے اس کی مختلف قسموں کو پہچاننا اور ان کے اصول معین کرنا ہے۔ یہ قسمیں ارسطو کے نزدیک (1) المیہ، (2) طربیہ، (3) رزمیہ اور (4) لیرک یا غنایہ شاعری ہیں۔ ان میں سے بوطیقا میں صرف دو کا بیان کسی قدر تفصیل سے کیا گیا۔ طربیہ اور عشقیہ شاعری کا بیان موجود نہیں ہے۔ ٹریجڈی ارسطو کی محبوب صنف ہے اور اسے 'بوطیقا' کا

موضوع قرار دیا جاسکتا ہے۔اس کی مختلف توجیہیں کی گئی ہیں۔ کچھ محققین کے نزدیک 'بوطیقا' ناتمام ہے اوراس کے آگے کے حصے میں شاعری کی ان دونوں قسموں سے بھی بحث کی گئی ہوئی کچھ نے اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ارسطو ٹریجڈی کو فن کا صحیح مظہر سمجھتا ہے اور کامیڈی اور عشقیہ شاعری کو سطحی اور غیر اہم صنف قرار دیتا ہے۔

مختلف اقسام کے اس تعین کے بعد ارسطو ان اقسام کی تعریف، ماہیت اور مقصد کی وضاحت کرتا ہے اور اس کاوش میں وہ فن کے بارے میں چند بنیادی باتیں کہتا ہے۔ ٹریجڈی کی تعریف اس کے نزدیک یہ ہے:

> 'ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو اور مناسب عظمت رکھتا ہو، اس کی زبان مزین اور نفیس ہو، وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعے اثر کرتا ہو اور اثر سے ان کی صحت و اصلاح کر سکے۔'

اس بیان کے پہلے ہی جملے میں ارسطو شاعری کی ایک قسم کی تعریف اور ماہیت واضح کرتا ہے۔ 'ٹریجڈی ایک عمل نقل ہے' یہاں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ ارسطو کے پیش نظر صرف یونانی شاعری کے نمونے تھے اور یونانیوں کے نزدیک شاعری ہمارے دور کی طرح چند جذباتی حقیقتوں کے ترسیل کا ذریعہ نہ تھی بلکہ علم و فن کے تمام شعبوں پر چھائی ہوئی تھی اور بہ یک وقت علم طب اور علم بدن کے مسائل تاریخ اور مذہبیات کے قصے اور دوسرے علوم کے متعلق معلومات شاعری ہی میں فراہم کی جاتی تھیں۔ ارسطو نے بوطیقا میں اسی لیے ایسے لوگوں کو شاعروں کے صنف سے الگ کر دیا ہے جو جراحی، علم نجوم یا تاریخ کی تعلیمات کا کلام موزوں میں ادا کر دیتے ہیں۔ دوسری یہ بات بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ شاعری ڈرامے کی زبان تھی اور ڈرامہ پورے یونانی سماج کے لیے جذباتی اور سماجی حقیقت کی نوعیت رکھتا تھا۔ ارسطو یونانی ڈراموں سے بحث کر رہا ہے جو اس کے پیش نظر تھے اور جن میں سمیاتی قصوں اور اساطیری واقعات کو نظم کیا جاتا تھا۔ اس کے سامنے ایسے ڈرامے نہیں ہیں جنھیں ہماری اصطلاحوں میں حقیقت پسندانہ، رومانوی یا علامتی ڈرامے کہا جا سکتا ہے۔

ان بیانات کی روشنی میں پروفیسر سر گلبرٹ مرے کی یہ رائے قابلِ غور معلوم ہوتی ہے کہ

ارسطو نے فن کو اس لیے نقل قرار دیا کہ یونانی زبان میں Poets کا لفظ بنانے والے کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا اور یونانی شاعر چونکہ طبع زاد قصوں سے زیادہ قدیم صنمیاتی قصے اور رزمیہ داستانیں نظم کرتا تھا اس لیے اسے بنانے والے سے زیادہ دہرانے والا یا بیان کرنے والا کہا جاسکتا تھا جسے ارسطو نے اپنی اصطلاح میں نقل کرنا قرار دیا ہے۔ وہ شاعر جوٹرائے کی فتح کی کہانی لکھتا ہے دراصل کہانی نہیں گڑھتا بلکہ صرف اس مشہور واقعے کو بیان کرتا ہے یا اس کی نقل الفاظ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔

نقل کا لفظ بہرصورت ارسطو کے نظریۂ تنقید میں سب سے زیادہ اہم ہے۔ Mimesis سے ارسطو کی مراد کیا ہے؟ اس کا واضح پیش کرنا دشوار ہے۔ دو باتیں البتہ صراحت کے ساتھ کہی جاسکتی ہیں۔ ایک یہ کہ نقل سے ارسطو کی مراد وہ نہیں ہے جو افلاطون کی تھی، دوسرے یہ کہ نقل کے لفظ سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہے کہ ارسطو نے فن میں تخلیقی عنصر کے وجود کو نظرانداز کر دیا ہے۔

افلاطون تصور پرست ہونے کی حیثیت سے ماورائی تصور کو حقیقی مانتا تھا اور مادی حقیقتوں کو اصلی اور بنیادی ماننے کی بجائے انھیں ماورائی تصور کا عکس قرار دیتا تھا اور چونکہ شاعر اس مادی دنیا اور عالم محسوسات کی نقل کرتا ہے اس لیے افلاطون کے نزدیک وہ حقیقت سے بمنازل دور ہے۔ ارسطو کے نزدیک حقیقت اس دنیا سے ماورا نہیں ہے بلکہ یہ مادی عالم محسوسات ہی دراصل حقیقتوں کا جہان ہے اور اس میں روح اور مادے کی ساری پہنائیاں سمائی ہوئی ہیں۔ ایک نقاد نے ارسطو کے نظریۂ کائنات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کے نزدیک فطرت ایک ایسے نامیاتی طاقت کا نام ہے جو اپنی منزل کی طرف بڑھ رہی ہے۔ اس تعریف کے بموجب افلاطون کے برخلاف حقیقت جامد ہے نہ ابدی، نہ وہ ایسا تصور ہے جو تغیر اور فنا سے بالاتر ہے اور نہ تصور اور مادہ میں کوئی حقیقی تضاد پایا جاتا ہے۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ ارسطو کے نزدیک اچھائی اور برائی کے بند ھے ٹکے اور ناقابل تغیر اصول وضع نہیں کیے جاسکتے۔

چنانچہ ارسطو کو مسرت جامد اور مستقل بالذات ذہنی کیفیت معلوم نہیں ہوتی بلکہ ایک مسلسل عمل نظر آتی ہے، روح اس کے نزدیک قیمتی روحانی اور ماورائی شے نہیں ہے نہ جسم اور مادے سے

دور ہے بلکہ وہ لہر ہے جو زندگی میں اصول کی طرح جاری وساری ہے اور مادی عناصر علیحدہ خاصیتیں رکھنے والے جوہر نہیں ہیں بلکہ متضاد اشیا کے درمیان کشش کے مرادف ہیں۔ اس طرح خطِ امتیاز جو افلاطون نے شے اور اصل شے، مادہ اور روح، تصور اور حقیقت کے درمیان قائم کیا تھا کسی حد تک محو ہو گیا۔

اس نظریے سے ایک طرف تو افلاطون کا وہ تصور باطل ہو جاتا ہے کہ حواس اور احساسات سے حقیقت کا علم حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری طرف آرٹ پر 'نقل کی نقل' کرنے کا الزام عائد نہیں ہوتا۔ مادی دنیا اور عالم محسوسات ہی حقیقت کا روپ ہے اور اس حقیقت کا محسوسات کے ذریعے سے حاصل کیا ہوا ادراک نا قابل اعتبار قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس لحاظ سے فن محض اصل کی نقل ہے اور اس نقل کے ذریعے سے حقیقت تک پہنچنا ممکن ہے۔

ارسطو کے نزدیک فطرت اور فن ہی وہ دو ذرائع ہیں جن سے دنیا ترقی پذیر ہے فرق صرف اتنا ہے کہ فطرت کی حرکت کے اصول داخلی ہیں اور اس کے متعین کردہ ہیں لیکن فن سے ایسی اشیا ظہور میں آتی ہیں جن کی شکل فن کار کی روح میں نہاں ہوتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے فن فطری اور سماوی اصولوں کے تحت تخلیق و تشکیل کے کام کو سرانجام دیتا ہے یعنی فطرت کی نقل کرتا ہے۔ گویا فنی تخلیق فطرت کے اصولوں پر اشیا کو ڈھالنے کا فرض انجام دیتی ہے۔

لیکن حقیقت کے اصولوں کا علم فن کار کو کن ذرائع سے ہو سکتا ہے؟ افلاطون کے نزدیک یہ علم صرف فکر اور فلسفہ کے ذریعے سے یا یوں کہیے کہ عقل کے ذریعے سے حاصل ہو سکتا ہے کیونکہ حقیقت فطرت کے ظاہری پیکروں میں نہیں غیر مرئی ہے اور اس تک مادی حواس کی رسائی نہیں ہو سکتی اور عقل جیسی غیر مرئی حس ہی کی رسائی ہو سکتی ہے۔ ارسطو چونکہ مرئی اور غیر مرئی کی اس تفریقِ کامل کا قائل نہیں لہٰذا وہ علم کی ابتدا اس لمحے سے تسلیم کرتا ہے جب حواس مختلف اشیا کا احساس کرتے ہیں اور پھر ذہن انسانی احساس کے ان تجربات کی تنظیم کرتا ہے گویا مشاہدہ علم کی پہلی منزل ہے اور جب ذہن یادداشت سے اس مشاہدے اور اس کے متعلقات کو محفوظ کر لیتا ہے تو وہ تجربے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تجربے کی فراوانی اور کثرت کے بعد ایک ڈاکٹر نبض دیکھے یا معائنہ کیے بغیر مریض کی شکل دیکھ کر اس کے مرض کی تشخیص کر سکتا ہے۔ تجربہ کار کسان گویا اپنی چھٹی حس کی مدد سے بارش ہونے کی خبر معلوم کر سکتا ہے۔ یہ کیفیت جو بظاہر خارجی محرکات اور عقل سے ماورا معلوم ہوتی ہے۔ دراصل محض مشاہدے کی کثرت اور تجربہ کاری کی بنا پر پیدا ہوتی ہے۔ اس سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسانی ذہن اس قدر تربیت یافتہ ہو چکا ہے کہ اسے خارجی محرکات اور ان کے باہمی رشتوں کو الگ الگ بتانے کی ضرورت نہیں اور وہ ایک لمحے میں مختلف اجزا اور متفرق اشیا میں ربط و آہنگ پیدا کر سکتا ہے مختلف اشیا اور تصورات سے ایک آہنگ اور وحدت پیدا کرنا ہی حسن کاری کی بنیاد ہے۔

حسین اشیا اور فنی شہ پارہ بقول ارسطو غیر حسین اشیا اور مناظرِ فطرت سے صرف اسی بات میں مختلف ہیں کہ اول الذکر میں بکھرے ہوئے اجزا ہم آہنگ کر دیے جاتے ہیں۔ ارسطو کے نزدیک تناسب کے اس احساس کے بغیر کوئی فن پارہ وجود میں نہیں آتا اور یہ ایک لمحے کے اندر بغیر اجزا کے علیحدہ سمجھے ہوئے یکا یک وحدت کے احساس کا ذہن میں کوند جانا ہی احساسِ جمال کی بنیاد ہے۔

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ افلاطون کی طرح ارسطو بھی شاعر کو ایک ماورائے عقل صفت سے متصف کرتا ہے۔ افلاطون نے اسے جنون کی قسم بتایا تھا۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعر کے فن کے لیے ایک ایسے انسان کی ضرورت ہے جو پیدائشی طور پر ذہین ہو اور جنون کی طرف میلانِ طبع رکھتا ہو۔ افلاطون نے اس صلاحیت کو عقل دشمن اور دیوانگی محض قرار دیا تھا۔ ارسطو نے اسے عقل کی زیادہ ترقی یافتہ شکل بتایا اور اسی کو عرفان و ادراک کی اعلیٰ تر صورت قرار دیا۔ گویا یہی وہ طاقت ہے جو تخلیقِ فن کی ذمہ دار ہے اور جس کے ذریعہ سے فن کار کو فطرت کے اصول کا عرفان حاصل ہوتا ہے اور وہ حقیقت تک پہنچنے اور اس کی نقل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

2

نقل کے لیے ارسطو نے بھی Mimesis کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن اردو میں اس کا

ترجمہ جس لفظ سے کیا جاتا ہے وہ اس کی پوری معنویت پر حاوی نہیں ہے۔ 'نقل' تو اصل کا ہو بہو چربہ اُتار لینے کو کہتے ہیں اور اس شکل میں تخلیق یا تخیل کی کارفرمائی کا سوال ہی نہیں اٹھتا 'نقل را چہ عقل' کی مثل صدیوں سے اسی طرح چلی آئی ہے۔ ارسطو کی 'نقل' سے یہ مراد نہیں ہے۔

دراصل شاعری کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے ارسطو کے سامنے پہلا سوال حیاتیاتی ہے یعنی انسان کی کس جبلی خواہش سے شاعری اور فن وجود میں آئے۔ افلاطون کے لیے عالم خیال اصل حقیقت تھا لہٰذا اس نے فن کو فکری اور تصوراتی نظام میں بٹھا کر دیکھا۔ ارسطو کے نزدیک مابعد الطبیعات سے زیادہ حیاتیات اہم تھی۔ لہٰذا شاعری کا جواز بھی وہ انسانی فطرت کے ایک خاصے میں تلاش کرتا ہے یعنی انسان فطرتاً نقل کرنا پسند کرتا ہے اور اس سے اسے حظ حاصل ہوتا ہے اسی جبلی تقاضے نے فن کا روپ اختیار کر لیا ہے۔

ایبر کرامبی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ یونانی ذہن حرکت اور عمل کے دو تصورات رکھتا تھا یا تو اشیا کی تشکیل کا عمل یا کسی کام کے کیے جانے کا عمل دوسری صورت میں عمل بنفسہٖ جانچنا ہوگا اور پہلی صورت میں جس شے کی تشکیل عمل میں آئی ہے اس سے عمل کے حسن و قبح کا اندازہ ہو سکے گا۔ اسی اندازِ نظر کی پیروی میں ارسطو نے بھی شاعری کو 'ایسی نقل کرنے والی صفت قرار دیا ہے جو فطرت کی اسی طرح نقل کرتی ہے جیسے موسیقی اور رقص نقل کرتے ہیں'۔

اس مثال سے ظاہر ہے کہ یہاں ارسطو کی مراد ہو بہو نقل سے نہیں ہے کیونکہ رقص اور موسیقی فطرت کا چربہ اُتارنے کے قابل نہیں ہیں اور اس نقل میں تخیل اور تخلیق دونوں کا جز غالب ہوتا ہے۔ اردو میں نقل کو Mimicry - Imitation تینوں الفاظ کے مترادف استعمال کیا جاتا ہے جب کہ پہلی صورت میں وہ محض عکاسی ہے۔ دوسری صورت میں تقلید محض اور تیسری صورت میں تخیلی تخلیق کا درجہ رکھتی ہے۔

'نقل' کے لفظ کے ساتھ ہی ارسطو اس کے لوازمات کا ذکر بھی کرتا ہے یعنی شاعری کس وسیلے سے نقل کرتی ہے، کس شے کی نقل کرتی ہے اور کیونکر نقل کرتی ہے؟ پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ جس طرح موسیقی کے لیے آواز اور آہنگ اور مصوری کے لیے رنگ ذرائع اظہار ہیں اسی طرح

شاعری کا وسیلۂ اظہار الفاظ اور زبان ہیں اور اس میں وزن، ترنم، موسیقی اور آہنگ پیدا کر کے شاعر اس میں مضامین پوری تاثیر کے ساتھ ادا کرتا ہے۔ دراصل فنون لطیفہ میں ذرائع اظہار کا فرق ہی تقسیم پیدا کرتا ہے۔

دوسرے سوال کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ شاعری کے عمل اور حرکت کی حالت میں انسانوں کی نقل کرتی ہے یعنی وہ ایسے واقعات کا بیان کرتی ہے جو انسانوں سے سرزد ہوتے ہیں اور انسانی فطرت میں جن کا جواز موجود ہے۔ فن اس اعتبار سے انسانوں کے اعمال کی کہانی ہے اور یہ تمام عمل ایسے ہیں جن کی صلاحیت قدرتی طور پر ان میں پائی جاتی ہے۔ اسی بنیاد پر ارسطو نے ڈرامے کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ جو انسانوں کو ان کی حقیقی زندگی سے کہیں بہتر حالت میں پیش کرتے ہیں اور ان ڈراموں کو وہ المیہ قرار دیتا ہے دوسرے وہ جو انسانوں کو ان کی اصلی حالت سے بدتر حالت میں پیش کر کے ان کے مضحک پہلوؤں کو اُجاگر کرتے ہیں یہ کام طربیہ یا کامیڈی انجام دیتی ہے اور تیسرے وہ جو ہو بہو اس حالت میں انھیں پیش کرتے ہیں جیسے کہ وہ حقیقی زندگی میں ہیں۔

ابیر کرامی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ارسطو نے تیسرے قسم کو انداز کر دیا ہے اور انسانوں کی حقیقی حالت کی ہو بہو تصویر کشی کرنے کے بارے میں بحث نہیں کی۔ اس سے کم سے کم یہ تو ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو فن کی ہو بہو نقل تسلیم نہیں کرتا تھا اور Mimesis کے لفظ سے اس کی مراد ہو بہو عکاسی کرنے سے نہیں بلکہ شاعری کو حقیقی زندگی کو بہتر یا اس سے بدتر بنا کر پیش کرنے کی تخئیلی کاوش سے ہے اور اس صورت میں فن عکس محض نہیں کہا جاسکتا بلکہ اس میں شاعر کی اپنی ذات کا ایک جزو بھی شامل ہونا ضروری ہے اور اس کا مرتبہ تخلیق کا ہو جاتا ہے۔

ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا المیہ کے کردار لازمی طور پر عملی زندگی کے انسانوں سے بہتر ہوتے ہیں اور طربیہ کے کرداروں کو ان سے کم تر درجے پر رکھا جاسکتا ہے؟ اگر درجے کا تعین ان کی ذہنی صلاحیتوں کے اعتبار سے کیا جائے تو فالسٹاف اور سرٹوبی بیلچ کے کرداروں کو کم تر درجے کے انسان قرار دینا دشوار ہے۔ ڈبلیو ڈی راس نے اس تقسیم کو اس اخلاقی تصور کا واضح اثر بتایا ہے

جو افلاطون کی تعلیمات میں خاص طور پر نمایاں ہے اور جس کے نشانات ہم ارسطوفینس اور ہومر کے تنقیدی احساس میں دیکھ آئے ہیں[1]۔ راس نے تفصیل سے اس پر بحث کی ہے کہ ارسطو نے المیہ اور طربیہ میں خط فاصل قائم کرنے کے لیے اخلاقی طور پر اچھے اور برے کرداروں کے عمل ہی کو معیار قرار دیا ہے۔ چونکہ اخلاقیات اس دور کی جمالیات پر غالب تھی اس لیے اخلاقی طور پر اچھا اور برگزیدہ کردار ہی دیکھنے والوں میں ہمدردی کے جذبات پیدا کر سکتا تھا۔ ارسطو کے نزدیک میکبتھ جیسے قاتل اور ملٹن کا شیطان یا گوئٹے کا میفس ٹافلس المیہ کے ہیرو بننے کے قابل نہیں ہو سکتے۔

یہاں گلبرٹ مرے کی اس رائے پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ٹریجڈی کو نیک یا بہتر انسانوں کی اور کامیڈی کو کم تر درجے کے انسانوں کی نقل قرار دینا دراصل یونانی زبان سے ناواقفیت اور ترجمے کے ناکافی ہونے کی دلیل ہے۔ ارسطو نے ٹریجڈی کے سلسلے میں انڈی مونیا[2] (endeimonia) کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ اکثر مسرت کیا جاتا ہے لیکن اس کا مفہوم محض اچھائی یا بہتری سے ظاہر نہیں ہوتا بلکہ نیکی اور پاکیزگی سے زیادہ قریب ہے۔ جسے عظمت کے لفظ سے کسی قدر ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ گلبرٹ مرے نے عمل کے لفظ پر بھی اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ 'پرٹین'[3] Prattein یا Praxis صرف عمل کرنے کے معنوں میں استعمال نہیں ہوتا بلکہ انگریزی لفظ do کی طرح کرنے کے ساتھ کسی مخصوص حالت میں ہونے کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے گلبرٹ مرے بھی پروفیسر مارگولیتھ کی تائید کرتا ہے کہ ارسطو نے ٹریجڈی کو انسانوں کے اعمال کی نقل قرار نہیں دیا تھا بلکہ اس قول کا ترجمہ اس طرح کرنا چاہیے کہ 'ٹریجڈی انسانوں کے احوال کی تصویر کشی ہے۔'

گلبرٹ مرے اور مارگولیتھ کے بیانات سے ارسطو کے تصور نقل پر اور زیادہ روشنی پڑتی

---

1. W.D. Rose - Aristotle

1. Gilbert Murrxy - Introduction to Poetcs.

2. "Another difficult world... is prattein or praxis, genfally translated as to act or action but it, like our 'do' also means to fare, either well or ill".

ہے۔ارسطو اگر ٹریجڈی کو انسانوں کے احوال و کیفیات [3] کی ترجمانی قرار دیتا ہے تو اس کے لیے نقل کا لفظ نہایت ناکافی ہے پھر نقل سے اس کی مراد انسانوں کی شکل وصورت یا ان کے مادی گرد و پیش کا خاکہ پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اپنے تصور کائنات کے مطابق وہ یہاں بھی جسم اور روح، مادہ اور خیال کو جداگانہ نہیں کرتا اور انسانوں کے روپ میں ان کے کرداروں کا خاکہ کھینچنا ہی فن کا مقصد بتاتا ہے۔اس طرح افلاطون کے برخلاف فن مادی اشیا اور عالم اسباب کی نقل ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ وہ انسانوں کے اس غیر مرئی روپ کی تصویر کھینچتا ہے جسے ہم جذبہ کردار اور کیفیت کے الفاظ سے ظاہر کرتے ہیں۔اسی لیے ارسطو موسیقی کو جو عالم اسباب کی سب سے کم نقل کرتی ہے، سب سے زیادہ نقل کرنے والا شمار کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو کے نزدیک نقل جذبات واحساسات اور انسان کی کیفیت کی ہوتی ہے اور اسے ظاہر کرنے اور اس کی ترسیل میں موسیقی بہت کامیاب ہوتی ہے۔

اس لحاظ سے ارسطو کا مفہوم ترجمانی کے لفظ سے زیادہ واضح ہوتا ہے۔ارسطو اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ جب کسی قبائلی شکاری نے زمانہ قبل تہذیب میں کسی جانور کا شکار کیا ہوگا اور اپنی جائے قیام پر اگر چند روز بعد اس جانور کی شکل زمین پر چند لکیروں کی مدد سے بنا کر اپنے رفیق کو یہ خبر پہنچانی چاہی ہوگی تو بھی اس کی بنائی ہوئی یہ تصویر جانور کی ہو بہو نقل نہیں کہی جاسکتی تھی۔یہ صحیح ہے کہ وہ مادی شے کو ظاہر کرنا چاہتا ہے اور اس کا محرک ایک ایسا جانور ہے جو مادی وجود رکھتا ہے لیکن اس مماثلت کے باوجود یہ تصویر یا خاکہ جانور کی پوری تصویر نہیں ہے یہ صرف اس کا وہ تصور ہے جو شکاری کے ذہن میں محدود ہے اور جسے اپنی بات سمجھانے کے لیے وہ اشارے کے طور پر استعمال کر رہا ہے۔اس نے جانور کی شکل سے مماثلت لی ہے اور یہ خاکہ اصل جانور کو پوری طرح پیش نہیں کرتا لیکن اصل شے سے زائد بھی ایک عنصر اس میں موجود ہے اور وہ ہے ان خطوں

---

3. اگر یہ بیان صحیح مان لیا جائے تو پھر کسی حد تک W.D. Rose کی یہ خواہش پوری ہو جاتی ہے کہ اگر جدید ڈرامے ارسطو کے پیش نظر ہوتے تو وہ نیکی کی جگہ پر المیہ کے کردار کے لیے عظمت کا لفظ استعمال کرتا۔Ross نے لکھا ہے:

"His thoughts, is of course, conditioned by the traditions of Greek Drama, but a character like that of Clymnestra might have led him to substitute greatness of intensity for 'goodness...'

کے کھینچنے والے کا تخیل۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان لکیروں میں شے کا عکس نہیں ہے بلکہ شے سے پیدا شدہ تخیل اور تصور کا عکس ہے جو فن کار کے ذہن میں پیدا ہوا۔ اگر فن کار نے کسی کی نقل کی ہے تو وہ فطرت یا مادی وجود نہیں ہے بلکہ اس مادی وجود سے پیدا ہونے کا خیال ہے اس کا تصور ہی اس کا مقصود ہے اور اس لحاظ سے اس کا فن تحقیقی ہے تنقیدی نہیں۔ گو یہ فن کار زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنا نہیں چاہتا بلکہ زندگی کی صرف وہ تصویر پیش کرنا چاہتا ہے جسے اس نے اپنے تخیل کے آئینے میں دیکھا ہے۔ فن کا موضوع وہ زندگی پیش کرنا نہیں ہے جیسی کہ وہ ہے بلکہ وہ زندگی پیش کرنا ہے جو فن کار کے نزدیک ممکن ہے اور ہو سکتی ہے۔ اتنی بات پر ادبیات کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ کہا جا سکتا ہے کیونکہ تاریخ کے بیانات ان واقعات پر مبنی ہیں جو واقع ہو چکے ہیں لیکن ادبیات کا دائرہ ان مخصوص واقعات سے آگے بڑھ کر تخیل تک پہنچتا ہے اور تخیل کی مدد سے اس سمت کی نشان دہی کرتا ہے جن کی طرف اس کے نزدیک زندگی کا کارواں رُخ کر سکتا ہے۔

اس نظریے کے ماتحت ارسطو نے ڈرامہ کے کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے ایسے کرداروں کو اہمیت دی ہے جن کا وجود ممکن ہو۔ اس کے یہ قطعی معنی نہیں ہے کہ ارسطو واقعیت پر زور نہیں دیتا اور Probable اغلبیت کے نقیض، واقعات کو بھی ڈرامے اور فن کے لیے مضر نہیں سمجھتا۔ ارسطو نے بارہا اس بات کی تکرار کی ہے کہ واقعات اور کردار کی نشو ونما میں یہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کوئی واقعہ اچانک یا ناممکن یا خلافِ عقل معلوم نہ ہو کیونکہ اگر کوئی عظیم شخصیت بھی کسی ایسے عذاب میں گرفتار ہو جائے گی جو یا تو ساوی ہو یا اچانک حادثے کی نوعیت رکھتا ہو اور جس میں اس کی عملی طور پر کوئی ذمہ داری نہ ہو تو اس سے دیکھنے والوں میں ہیبت تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا نہیں ہو سکتے۔

اس لیے کردار کا ہر فعل اور ڈرامہ کا ہر حصہ اس کے پچھلے افعال اور حصوں سے مربوط ہونا چاہیے ہر ایک عمل گزشتہ واقعہ سے پیدا ہوا ہو اور ہیرو کا ہر رویہ اس کے کردار کے مطابق ہو اور اس کی شخصیت سے مناسبت رکھتا ہو۔ گویا فن کار خارجی زندگی کے مختلف ٹکڑوں کو چن لیتا ہے جو

'اغلبیت کے نقیص' نہ ہوں اور انھیں اپنے تخیل کی مدد سے اس انداز سے ایک وحدت میں پرو دیتا ہے جس طرح وہ خود فطری حالت میں موجود نہ تھے یعنی وہ فطرت کے اجزا کی تخلیقی ترتیب کرتا ہے اور انھیں وحدت اور آہنگ بخشتا ہے۔ یہ وحدت اور آہنگ کا احساس اس کے مخاطبین کو کس طرح نصیب ہوتا ہے اور اس میں کوئی جبلی جذبہ یا لذت پیدا کرتا ہے؟ یا نہیں؟ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان دو جبلی خواہشوں Instincts یعنی نقل اتارنے اور دوسروں کو نقل اتارتے دیکھنے کی خواہش —— کی بنا پر فن میں دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح جب وہ اس نقل میں اصل کی جھلکیاں پاتا ہے تو اسے لذت حاصل ہوتی ہے اور اس سے تجربے میں اضافہ ہوتا ہے۔

تجربے کے لفظ سے ارسطو نے ایک اور مسئلے کو بھی حل کرنے کی کوشش کی ہے اگر فن فطرت کی نقل یا تخئیلی ترجمانی ہے تو ہر حالت میں شاعر اور ڈرامہ نگار جس قسم کے منظر یا عمل کی تصویر کشی کرے گا اس سے دیکھنے والوں پر اس قسم کے جذبات طاری ہونے چاہئیں مثلاً اگر کوئی شاعر کسی ہولناک واقعے کی تصویر کھینچے تو اس کے سننے والوں پر ڈر اور خوف غالب آنا چاہیے۔ اس کے برخلاف ٹریجڈی میں ڈرامہ نگار کسی نہ کسی المیہ واقعے کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس کے باوجود اس کے مخاطب اس صنف کی دردناکی سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ ٹریجڈی کو پسند کرتے ہیں یا یوں کہیے کہ اگر اسٹیج پر ہم کسی کے قتل کی خبر سنتے ہیں یا کسی ڈکیتی کی اطلاع پاتے ہیں تو ہمارے اوپر جو جذبات طاری ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں جو ہمارے اوپر عملی زندگی میں ایسے واقعات کے گزرنے پر طاری ہوتے۔

یہی نہیں حضرت عیسیٰ کے صلیب پر چڑھائے جانے کا واقعہ عملی زندگی میں کس قدر دردناک رہا ہوگا یا کسی انسان کو اژدہے نے لپیٹ رکھا ہو اور وہ اذیت میں مبتلا ہو گیا ہو کوئی معصوم دوشیزہ زندہ دیوار میں چنی جا رہی ہو۔ یہ مناظر عملی زندگی میں دل دہلا دینے کے لیے کافی ہیں لیکن جب فن انھیں اسٹیج پر یا نقش نگاری میں پیش کرتا ہے تو ہماری جمالیاتی حس اس سے آسودگی پاتی ہے اور ہم پر ان شہ پاروں سے ہیبت اور خوف طاری نہیں ہوتا۔ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان جبلی طور پر اس بات سے لذت لیتا ہے کہ دوسروں کی نقل کی جائے اور اس میں نت

کے کھینچنے والے کا تخیل۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان لکیروں میں شے کا عکس نہیں ہے بلکہ شے سے پیدا شدہ تخیل اور تصور کا عکس ہے جو فن کار کے ذہن میں پیدا ہوا۔ اگر فن کار نے کسی کی نقل کی ہے تو وہ فطرت یا مادی وجود نہیں ہے بلکہ اس مادی وجود سے پیدا ہونے کا خیال ہے اس کا تصور ہی اس کا مقصود ہے اور اس لحاظ سے اس کا فن تحقیقی ہے تنقیدی نہیں۔ گویہ فن کار زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنا نہیں چاہتا بلکہ زندگی کی صرف وہ تصویر پیش کرنا چاہتا ہے جسے اس نے اپنے تخیل کے آئینے میں دیکھا ہے۔ فن کا موضوع وہ زندگی پیش کرنا نہیں ہے جیسی کہ وہ ہے بلکہ وہ زندگی پیش کرنا ہے جو فن کار کے نزدیک ممکن ہے اور ہو سکتی ہے۔ اسی بات پر ادبیات کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ کہا جا سکتا ہے کیونکہ تاریخ کے بیانات ان واقعات پر مبنی ہیں جو واقع ہو چکے ہیں لیکن ادبیات کا دائرہ ان مخصوص واقعات سے آگے بڑھ کر تخیل تک پہنچتا ہے اور تخیل کی مدد سے اس سمت کی نشان دہی کرتا ہے جن کی طرف اس کے نزدیک زندگی کا کارواں رُخ کر سکتا ہے۔

اس نظریے کے ماتحت ارسطو نے ڈرامہ کے کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے ایسے کرداروں کو اہمیت دی ہے جن کا وجود ممکن ہو۔ اس کے یہ قطعی معنی نہیں ہے کہ ارسطو واقعیت پر زور نہیں دیتا اور Probable اغلبیت کے نقیض 'واقعات کو بھی ڈرامے اور فن کے لیے مضر نہیں سمجھتا۔ ارسطو نے بارہا اس بات کی تکرار کی ہے کہ واقعات اور کردار کی نشو و نما میں یہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کوئی واقعہ اچانک یا ناممکن یا خلافِ عقل معلوم نہ ہو کیونکہ اگر کوئی عظیم شخصیت بھی کسی ایسے عذاب میں گرفتار ہو جائے گی جو یا تو ساوی ہو یا اچانک حادثے کی نوعیت رکھتا ہو اور جس میں اس کی عملی طور پر کوئی ذمہ داری نہ ہو تو اس سے دیکھنے والوں میں ہیبت تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا نہیں ہو سکتے۔

اس لیے کردار کا ہر فعل اور ڈرامہ کا ہر حصہ اس کے پچھلے افعال اور حصوں سے مربوط ہونا چاہیے ہر ایک عمل گزشتہ واقعہ سے پیدا ہوا ہو اور ہیرو کا ہر رویہ اس کے کردار کے مطابق ہو اور اس کی شخصیت سے مناسبت رکھتا ہو۔ گویا فن کار خارجی زندگی کے مختلف ٹکڑوں کو چن لیتا ہے جو

'اغلبیت کے نقیص' نہ ہوں اور انھیں اپنے تخیل کی مدد سے اس انداز سے ایک وحدت میں پرو دیتا ہے جس طرح وہ خود فطری حالت میں موجود نہ تھے یعنی وہ فطرت کے اجزا کی تخلیقی ترتیب کرتا ہے اور انھیں وحدت اور آہنگ بخشتا ہے۔ یہ وحدت اور آہنگ کا احساس اس کے مخاطبین کو کس طرح نصیب ہوتا ہے اور اس میں کوئی جبلی جذبہ یا لذت پیدا کرتا ہے؟ یا نہیں؟ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان دو جبلی خواہشوں Instincts یعنی نقل اتارنے اور دوسروں کو نقل اتارتے دیکھنے کی خواہش ـــــ کی بنا پر فن میں دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح جب وہ اس نقل میں اصل کی جھلکیاں پاتا ہے تو اسے لذت حاصل ہوتی ہے اور اس سے تجربے میں اضافہ ہوتا ہے۔

تجربے کے لفظ سے ارسطو نے ایک اور مسئلے کو بھی حل کرنے کی کوشش کی ہے اگر فن فطرت کی نقل یا تخئیلی ترجمانی ہے تو ہر حالت میں شاعر اور ڈرامہ نگار جس قسم کے منظر یا عمل کی تصویر کشی کرے گا اس سے دیکھنے والوں پر اس قسم کے جذبات طاری ہونے چاہئیں مثلاً اگر کوئی شاعر کسی ہولناک واقعے کی تصویر کھینچے تو اس کے سننے والوں پر ڈر اور خوف غالب آنا چاہیے۔ اس کے برخلاف ٹریجڈی میں ڈرامہ نگار کسی نہ کسی المیہ واقعے کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس کے باوجود اس کے مخاطب اس صنف کی دردناکی سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ ٹریجڈی کو پسند کرتے ہیں یا یوں کہیے کہ اگر اسٹیج پر ہم کسی کے قتل کی خبر سنتے ہیں یا کسی ڈکیتی کی اطلاع پاتے ہیں تو ہمارے اوپر جو جذبات طاری ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں جو ہمارے اوپر عملی زندگی میں ایسے واقعات کے گزرنے پر طاری ہوتے۔

یہی نہیں حضرت عیسیٰ کے صلیب پر چڑھائے جانے کا واقعہ عملی زندگی میں کس قدر دردناک رہا ہوگا یا کسی انسان کو اژدہے نے لپیٹ رکھا ہو اور وہ اذیت میں مبتلا ہو گیا ہو کوئی معصوم دوشیزہ زندہ دیوار میں چنی جا رہی ہو۔ یہ مناظر عملی زندگی میں دل دہلا دینے کے لیے کافی ہیں لیکن جب فن انھیں اسٹیج پر یا نقش نگاری میں پیش کرتا ہے تو ہماری جمالیاتی حس اس سے آسودگی پاتی ہے اور ہم پر ان شہ پاروں سے ہیبت اور خوف طاری نہیں ہوتا۔ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان جبلی طور پر اس بات سے لذت لیتا ہے کہ دوسروں کی نقل کی جائے اور اس میں نت

نئے تجربوں کے ذریعے سے اپنا علم وسیع کرنے کی جو جبلت ہے اس کے زیر اثر وہ دردناک مناظر کی نقل میں بھی آسودگی پاتا ہے کیونکہ یہ اس کے علم اور تجربے میں اضافہ کرتی ہیں اور تجربہ ہی ساری ذہنی نشو ونما کی ابتدا ہے۔

فن سے جو لذت حاصل ہوتی ہے اس کی نوعیت کو ارسطو نے دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ لذت ہے جو فن میں معنویت تلاش کرنے سے پیدا ہوتی ہے یا زندگی سے اس کا ربط اور مماثلت کا پتہ لگانے سے حاصل ہوتی ہے جیسے تصویر سے اصل شخصیت تک پہنچنے کی صورت، دوسری وہ ہے جسے حسیاتی انبساط کہہ سکتے ہیں اور جو رنگ و آہنگ، موسیقی اور شعریت سے حاصل ہوتی ہے۔ فن سے حاصل شدہ انبساط ان دونوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور اس انبساط کو ارسطو محض لذت بخش ہی قرار نہیں دیتا بلکہ نفسیاتی اور اخلاقی مصلح بھی بتاتا ہے اور جذبات کے لیے تزکیہ کا باعث قرار دیتا ہے۔

اس طرح ارسطو کے نظریۂ نقل کے بارے میں چند باتیں ضرور صراحت کے ساتھ کہی جاسکتی ہیں۔ ارسطو کی مراد فطرت یا حقیقی زندگی کی ہو بہو نقل سے نہیں ہے بلکہ اس زندگی کے مختلف اجزا کو تخیلی انداز سے ہم آہنگ کر دینے سے ہے۔ وہ نقل تخیل کے ذریعے سے زندگی کے اجزا کی پھر سے تخلیقی ترتیب کرنے کو کہتا ہے۔ اس طرح زندگی اور آرٹ کا رابطہ اکہرا ہی نہیں بلکہ دُہرا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے مرہونِ منت ہیں۔ آرٹ جہاں مادی زندگی کے مختلف مظاہر اور اجزا کے تصور اور تخیل قائم کرتا ہے اور اس سے تخلیقی تخیل کے ساتھ نیا آہنگ بخش کر نئی وحدت کے ساتھ پیش کرتا ہے اور اس طرح اس اثر پذیری سے زندگی کو متاثر کرتا ہے۔ وہ تصور مادی زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے لیکن مادی زندگی کو نیا تصور وہی بخشتا بھی ہے اور یہ تصورات زندگی میں عمل اور ترقی کے عزائم پا کر زندگی کا نقشہ ہی بدل دیتے ہیں۔ تاریخ بکھرے ہوئے حقائق کا مجموعہ ہے اس میں اسباب و علل کے ہزاروں سلسلے گڈمڈ نظر آتے ہیں اور کسی ایک واقعے کی ابتدا وسط اور خاتمہ مثلاً تلاش کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ وہ زندگی کے تانے بانے میں اس قدر جکڑا ہوا ہوتا ہے اور اس کے سلسلے ایک دوسرے واقعات سے اس طرح بندھے ہوئے ہوتے ہیں کہ ایک واقعہ کو مکمل طور پر الگ کر کے اس کے اسباب و علل کے رشتہ دیکھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ آرٹ ان معنوں میں تاریخ

سے زیادہ ممتاز ہے کہ وہ تخیل کے بل پر ایک واقعہ کو اسباب و علل کے پورے سلسلے کے ساتھ تمام
و کمال وحدت کے ساتھ انتخاب کر لیتا ہے اور اس ایک واقعہ سے زندگی کے سارے عوامل کو مرکوز
کر کے مکمل تنقیدِ حیات پیش کر سکتا ہے اسی عمل کو غالب نے قطرہ میں دجلہ نظر آنے اور جز میں کل کا
تماشہ دیکھنے سے تعبیر کیا تھا۔

3

نقل کے تصور کے بعد ضروری ہے کہ ایک نظر ارسطو کے المیہ کے تصور پر بھی ڈالی جائے کیونکہ المیہ
بوطیقا کے نزدیک فن کی اہم ترین صنف معلوم ہوتی ہے۔ المیہ کی تعریف ارسطو نے اس طرح کی ہے:

"Tragedy is the imitation of an action that is serious, complex and of a certain magnitude, in languagex exbellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play: in the form of action, not of narrative through pity and fear affecting the proper purgation of these emotions.

Prof. Butchexr. Translation

'عمل کی نقل' سے ارسطو کی کیا مراد ہے ابھی تک اس تعریف کی ان ہی دو لفظوں پر بحث کی گئی
ہے۔ ارسطو کی مراد 'سنجیدگی، مکمل اور مناسب عظمت' کے الفاظ سے کیا ہے؟ اس کی صراحت ابھی باقی ہے۔
مکمل کی تعریف ارسطو اس طرح کرتا ہے کہ مکمل وہ شے یا عمل ہے جس کی ابتدا، وسط اور
خاتمہ تینوں اجزا موجود ہوں اس سے ایک طرف تو اس لفظ کی مدد سے ارسطو تاریخ، عملی زندگی اور فن
کے درمیان حد فاصل قائم کرتا ہے جس کے معنی یہ بھی ہیں کہ کسی انجان کے بارے میں صرف یہ
کہہ دینا کافی نہیں کہ ہم نے عملی زندگی میں ایسا ہی دیکھا تھا جب تک اس واقعے سے خود واقفیت
اور اغلبیت موجود نہ ہو، عملی زندگی کی حقیقتیں بھی پسندیدہ ہو سکتیں۔ دوسری طرف اس لفظ سے ارسطو
ایک بار پھر فن کی غیر معمولی قدر پر زور دیتا ہے جو اس کے نزدیک وحدت ہے۔ جب تک کسی فن

بارے میں پوری وحدت اور آہنگ نہ پایا جائے وہ فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا۔

وحدت کے لفظ نے ارسطو کے شارحین اور نقادوں کو بڑی الجھنوں میں مبتلا کیا ہے۔ چونکہ ٹریجڈی کو ارسطو نے عمل کی نقل بتایا ہے اور عمل سے اس کی مراد انسانی زندگی کے کسی نہ کسی واقعے سے یعنی پلاٹ سے ہے۔ لہٰذا کسی قدر بجا طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ مکمل اور مناسب عظمت کے الفاظ پلاٹ ہی کے لیے استعمال کیے گئے اور ان الفاظ سے ارسطو ٹریجڈی میں وحدتِ عمل کی ضرورت پر زور دینا چاہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ارسطو وحدت تاثر پر زور دیتا ہے اس لیے ایسے پلاٹ پر زور دیتا ہے جس میں سارے واقعات، کردار ایک ہی نقطۂ تاثر کی طرف توجہ مرکوز کر سکیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ ارسطو ضمنی اور ثانوی یا دُہرے پلاٹ کا قائل نہیں تھا، درست نہیں۔

اس طرح رزمیہ اور المیہ ڈرامے کا موازنہ کرتے ہوئے ارسطو نے المیہ ڈراموں کو مختصر قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ عام طور پر آفتاب کی ایک گردش کے اندر اندر ختم ہو جاتے ہیں۔ دور متوسط کے شارحین نے اس جملے سے وحدت زمان و مکان کے نظریے قائم کیے اور ڈراموں کے لیے یہ ضرور قرار دے دیا کہ اس میں جو واقعات پیش کیے جائیں وہ اسی قدر مدت میں پیش آئے ہوں، جتنی مدت میں اسٹیج پر پیش کیے گئے ہوں۔ اسی طرح وحدت مکان کی مدد سے طے کیا گیا کہ ڈرامے کے سارے واقعات ایک جگہ پیش آنے چاہئیں تا کہ وحدت مکانی قائم رہ سکے۔ ڈرامے میں دو مختلف شہروں یا ملکوں کے سین پیش نہیں کیے جا سکتے۔ اس قسم کی بندشیں لگانے والوں نے اکثر ارسطو کا نام استعمال کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے ہاں 'وحدت ثلاثہ' میں سے اگر کسی کا نشان ملتا ہے تو صرف وحدت عمل کا، باقی دونوں تصورات ارسطو پر اتہام ہیں۔

پلاٹ کی وحدت کے سلسلے میں بھی ارسطو کے تصور کو بہت کچھ مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اول تو پلاٹ کو ارسطو نے جو اہمیت دی ہے وہ عصری میلانات کے پیش نظر زیادہ قابل قبول معلوم نہیں ہوتی۔ آج ناول اور ڈرامے واقعے سے زیادہ کردار نگاری پر زور دیتے ہیں اور اب سے بہت عرصہ پیشتر والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول نگاری کے بارے میں کہا تھا کہ کہانی نہیں لکھتا محض چند کردار تخلیق کر دیتا ہوں پھر وہ کردار اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق عمل کرتے ہیں اور داستان بنتی چلی جاتی ہے۔

پلاٹ پر زور دینے سے ارسطو کی مراد صرف اس حرکت اور عمل کو واضح کرنا تھا جس کی نقل اس کے نزدیک اصل فن ہے۔ پلاٹ یا کہانی صرف اسی وقت وجود میں آتی ہے جب چند کردار ایک مخصوص انداز سے کام کرتے ہیں گویا پلاٹ صرف کرداروں کا عمل ہے اور ارسطو ڈرامے کو اشخاص یا اشیا کی نقل قرار دینے سے گریز کرتا ہے اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ ہر ڈرامے، کردار یا شے کی نقل کے بجائے ان کرداروں کے عمل کی نقل قرار دیتا ہے گویا فن جامد اور مادی حقائق کا عکس نہیں، وہ ان حقائق کی تصویر ہے جسے گلبرٹ اور کوہن نے Patterned energy کہا ہے وہ حقائق کے روپ کی نقل ہے وہ زندگی کی رفتار کی عکاس ہے۔ اس بات کی وضاحت کردار سے زیادہ پلاٹ پر زور دینے سے ہو سکتی تھی۔

پلاٹ اور عمل کے اوصاف میں اب عظمت اور سنجیدگی کے الفاظ قابل غور ہیں۔ سنجیدگی کا لفظ یہاں محض اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ ٹریجڈی کامیڈی کے برخلاف مزاح اور ہنسی پیدا نہیں کرتی بلکہ ارسطو نے ان الفاظ کے ذریعے پلاٹ میں اس قسم کی برگزیدگی کی ضرورت کا احساس دلایا ہے جس پر المیہ کے کرداروں کے سلسلے میں وہ اصرار کرتا ہے اور جسے ڈانتے نے exellences قرار دیا تھا۔ سنجیدگی اور عظمت کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ارسطو کی مراد یہاں بھی اخلاقی عظمت سے ہے۔ المیہ میں جب تک نیک جذبات کا اظہار نہ کیا جائے گا اس کے جذبات کا تنقیہ ممکن نہیں۔ پروفیسر ڈبلیوڈی راس نے المیہ کی تعریف میں ارسطو کے کلمات کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

> "The imitation of an action that is good and also complex in itself and of some magnitude..."

اس طرح اخلاقی نیکی کے تصور کو بھی شامل کر لیا ہے۔ کچھ نقادوں نے المیہ کی اس تعریف سے یہی وہی مطلب نکالا ہے کہ ارسطو کے نزدیک المیہ کو یا تو شہزادوں اور بادشاہوں کی داستان ہونا چاہیے یا ایسے ہیرو اور نامور مشاہیر کی جو روحانی عظمت کے اعتبار سے باوقار ہوں اور دونوں باتوں کے لیے معقول مثالیں یونانی ڈراموں اور رزمیہ سے پیش کی جا سکتی ہیں لیکن قرین قیاس ہے کہ یہاں بھی ارسطو کے endximoria کے قبیل کے کسی لفظ نے معنی کو مبہم کر دیا ہے۔ ارسطو

پارے میں پوری وحدت اور آہنگ نہ پایا جائے وہ فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا۔

وحدت کے لفظ نے ارسطو کے شارحین اور نقادوں کو بڑی الجھنوں میں مبتلا کیا ہے۔ چونکہ ٹریجڈی کو ارسطو نے عمل کی نقل بتایا ہے اور عمل سے اس کی مراد انسانی زندگی کے کسی نہ کسی واقعے سے یعنی پلاٹ سے ہے۔ لہٰذا کسی قدر بجا طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ مکمل اور مناسب عظمت کے الفاظ پلاٹ ہی کے لیے استعمال کیے گئے اور ان الفاظ سے ارسطو ٹریجڈی میں وحدتِ عمل کی ضرورت پر زور دینا چاہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ارسطو وحدت تاثر پر زور دیتا ہے اس لیے ایسے پلاٹ پر زور دیتا ہے جس میں سارے واقعات، کردار ایک ہی نقطۂ تاثر کی طرف توجہ مرکوز کر سکیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ ارسطو ضمنی اور ثانوی یا دُہرے پلاٹ کا قائل نہیں تھا، درست نہیں۔

اس طرح رزمیہ اور المیہ ڈرامے کا موازنہ کرتے ہوئے ارسطو نے المیہ ڈراموں کو مختصر قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ عام طور پر آفتاب کی ایک گردش کے اندر اندر ختم ہو جاتے ہیں۔ دور متوسط کے شارحین نے اس جملے سے وحدت زمان و مکان کے نظریے قائم کیے اور ڈراموں کے لیے یہ ضرور قرار دے دیا کہ اس میں جو واقعات پیش کیے جائیں وہ اسی قدر مدت میں پیش آئے ہوں، جتنی مدت میں اسٹیج پر پیش کیے گئے ہوں۔ اسی طرح وحدت مکان کی مدد سے طے کیا گیا کہ ڈرامے کے سارے واقعات ایک جگہ پیش آنے چاہئیں تاکہ وحدت مکانی قائم رہ سکے۔ ڈرامے میں دو مختلف شہروں یا ملکوں کے سین پیش نہیں کیے جا سکتے۔ اس قسم کی بندشیں لگانے والوں نے اکثر ارسطو کا نام استعمال کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے ہاں 'وحدت ثلاثہ' میں سے اگر کسی کا نشان ملتا ہے تو صرف وحدت عمل کا، باقی دونوں تصورات ارسطو پر اتہام ہیں۔

پلاٹ کی وحدت کے سلسلے میں بھی ارسطو کے تصور کو بہت کچھ مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اول تو پلاٹ کو ارسطو نے جو اہمیت دی ہے وہ عصری میلانات کے پیش نظر زیادہ قابل قبول معلوم نہیں ہوتی۔ آج ناول اور ڈرامے واقعے سے زیادہ کردار نگاری پر زور دیتے ہیں اور اب سے بہت عرصہ پیشتر والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول نگاری کے بارے میں کہا تھا کہ کہانی نہیں لکھتا محض چند کردار تخلیق کر دیتا ہوں پھر وہ کردار اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق عمل کرتے ہیں اور داستان بنتی چلی جاتی ہے۔

پلاٹ پر زور دینے سے ارسطو کی مراد صرف اس حرکت اور عمل کو واضح کرنا تھا جس کی نقل اس کے نزدیک اصل فن ہے۔ پلاٹ یا کہانی صرف اسی وقت وجود میں آتی ہے جب چند کردار ایک مخصوص انداز سے کام کرتے ہیں گویا پلاٹ صرف کرداروں کا عمل ہے اور ارسطو ڈرامے کو اشخاص یا اشیا کی نقل قرار دینے سے گریز کرتا ہے اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ ہر ڈرامے، کردار یا شے کی نقل کے بجائے ان کرداروں کے عمل کی نقل قرار دیتا ہے گویا فن جامد اور مادی حقائق کا عکس نہیں، وہ ان حقائق کی تصویر ہے جسے گلبرٹ اور کوہن نے Patterned energy کہا ہے وہ حقائق کے روپ کی نقل ہے وہ زندگی کی رفتار کی عکاس ہے۔ اس بات کی وضاحت کردار سے زیادہ پلاٹ پر زور دینے سے ہوسکتی تھی۔

پلاٹ اور عمل کے اوصاف میں اب عظمت اور سنجیدگی کے الفاظ قابل غور ہیں۔ سنجیدگی کا لفظ یہاں محض اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ ٹریجڈی کامیڈی کے برخلاف مزاح اور ہنسی پیدا نہیں کرتی بلکہ ارسطو نے ان الفاظ کے ذریعے پلاٹ میں اس قسم کی برگزیدگی کی ضرورت کا احساس دلایا ہے جس پر المیہ کے کرداروں کے سلسلے میں وہ اصرار کرتا ہے اور جسے ڈانتے نے exellences قرار دیا تھا۔ سنجیدگی اور عظمت کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ارسطو کی مراد یہاں بھی اخلاقی عظمت سے ہے۔ المیہ میں جب تک نیک جذبات کا اظہار نہ کیا جائے گا اس کے جذبات کا تنقیہ ممکن نہیں۔ پروفیسر ڈبلیو ڈی راس نے المیہ کی تعریف میں ارسطو کے کلمات کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

"The imitation of an action that is good and also complex in itself and of some magnitude..."

اس طرح اخلاقی نیکی کے تصور کو بھی شامل کرلیا ہے۔ کچھ نقادوں نے المیہ کی اس تعریف سے یہی مطلب نکالا ہے کہ ارسطو کے نزدیک المیہ کو یا تو شہزادوں اور بادشاہوں کی داستان ہونا چاہیے یا ایسے ہیرو اور نامور مشاہیر کی جو روحانی عظمت کے اعتبار سے باوقار ہوں اور دونوں باتوں کے لیے معقول مثالیں یونانی ڈراموں اور رزمیہ سے پیش کی جاسکتی ہیں لیکن قرین قیاس ہے کہ یہاں بھی ارسطو کے endximoria کے قبیل کے کسی لفظ نے معنی کو مبہم کردیا ہے۔ ارسطو

کی مراد کچھ بھی کیوں نہ ہوں آج کے ڈرامے اور ادبیات نے سنجیدگی اور عظمت کا جو مفہوم اپنایا ہے وہ نہ تو اخلاقی، نیکی اور بدی کا ہے اور نہ بادشاہوں اور مشاہیر سے وابستہ ہے بلکہ وہ محض کرداروں کی داستان ہے جو اس اعتبار سے دوسرے انسانوں سے بالاتر ہوتے ہیں کہ ان کی ذات نجی ہونے کے بجائے سماجی معنویت رکھنے والے تجربات کی آماج گاہ ہوتی ہے اور ٹریجڈی ایک کی کہانی بننے کی بجائے زندگی کی معنویت سے بھرپور تجربے کا آئینہ بن جاتی ہے۔

ارسطو نے المیہ کی جو تعریف کی ہے اس کا ایک حصہ زبان اور پیرایۂ اظہار سے متعلق ہے۔ ارسطو کے نزدیک ڈرامے کا پیرایہ تاثراتی یا داخلی نہیں ہوتا بلکہ واقعات اور کرداروں کو بیان کرتا ہے اس لحاظ سے اس کا انداز بیان نہ غنائی ہو سکتا ہے نہ محض موضوعی۔ وہ فن کار کے ذاتی جذبات اور نجی تجربات کو واحد متکلم کے ذریعے یا خودکلامی کے ذریعے بیان نہیں کرتا۔ ارسطو اس پیرایۂ بیان کو بھی ڈرامے کی امتیازی خصوصیت قرار دیتا ہے چونکہ ڈراما حقیقت کا داخلی تاثر بھی خارجی اور معروضی بنا کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ واقعات اور کرداروں سے دیکھنے اور پڑھنے والا اپنے طور پر وہی نتیجہ نکالے جو ڈراما نگار کا مقصد ہے اس لیے ضروری ہے کہ ڈرامے کی زبان غنائی یا تاثرات کا داخلی بیان کرنے والی شاعری سے مختلف ہو۔ غنائی شاعری کی زبان میں سپردگی، تخیل آرائی اور شکوہ زیادہ ہونا لازم ہے اسی طرح داخلی پیرایۂ اظہار کی سرمستی اور کیفیت آفرینی کے بجائے ڈرامے کی زبان ان کرداروں کے مطابق ان کی عمر، تربیت اور صورت حال کے مطابق مکالموں کی زبان ہوگی جو فطری اور قدرتی ہو اور جو صورت حال سے مناسبت رکھتی ہو۔

غنائی شاعری کے برعکس ڈراما تجربے کو واقعہ بنا کر پیش کرتا ہے گویا یہاں تجربے کی شش جہاتی پیشکش مقصود ہوتی ہے جس پر حقیقت کا گمان ہو سکتا ہو اور اس لحاظ سے ڈرامے کے پیرایۂ اظہار کے لحاظ سے اس کی زبان کا بھی غنائی شاعری سے مختلف ہونا لازمی ہے، لیکن چونکہ موسیقی یونانی ڈرامے کا لازمی جزو تھی اس لیے ڈرامائی مکالموں کی زبان میں ارتفاع اور ایک خاص قسم کا وقار ملحوظ رکھا گیا ہے جو غنائی شاعری سے مختلف ہے۔

گویا المیے کی تعریف میں حقیقت کی معروضی اور شش جہاتی پیشکش اور باوقار (جسے محض

مرصع نہیں کہا جا سکتا) زبان کا استعمال بھی ارسطو کے نزدیک لازمی طور پر شامل ہے۔

ارسطو نے المیہ کی تعریف میں کتھارسس کا بھی ذکر کیا ہے یعنی رحم اور خوف کے جذبات بیدار کر کے دیکھنے والوں کے جذبات کی تطہیر اور تنقیہ کیا جائے۔

کتھارسس یا تنقیہ طبی اصطلاح ہے اور اس کے ذریعے جسم انسانی میں مختلف مادوں یا عناصر کے توازن کو برقرار رکھا جاتا تھا مثلاً اگر سودائیت زیادہ ہے تو جسم سے فصد کے ذریعے خون نکال لیا جائے اب بھی جونک لگا کر جسم سے فاسد خون نکال لینے کا طریقہ رائج ہے۔ ارسطو نے اس طبی اصطلاح کے ذریعے افلاطون کا ذکر کیے بغیر اس کے اس الزام کا جواب دیا ہے کہ فنون لطیفہ غیر افادی ہیں اور معاشرے کے لیے مفید ہونے کے بجائے مضر ہیں کیونکہ یہ عقل کے بجائے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں۔

ارسطو کے نظریۂ کتھارسس پر مختلف انداز سے بحث و مباحثہ ہوتا آیا ہے۔ بعض نقادوں کا کہنا ہے کہ کتھارسس کے لفظ سے ارسطو یہ مفہوم ادا کرنا چاہتا ہے کہ جذبات عقل سے زیادہ توانا اور موثر ہوتے ہیں اور بُرے جذبات پر محض عقلی استدلال اور دلائل سے قابو پانا ممکن نہیں ہے بلکہ بُرے جذبات پر اچھے جذبات ہی کے ذریعے قابو پایا جا سکتا ہے یعنی بُرے جذبات سے اگر برائی کو خارج کر کے ان میں توازن پیدا کر دیا جائے تو بہتر شخصیت ہی نہیں بہتر معاشرے کی تعمیر و تشکیل ممکن ہے اور اس کام میں فلسفے سے کہیں زیادہ فنون لطیفہ کا دخل ہے کیونکہ فلسفہ محض عقل سے اور فنون لطیفہ جذبات سے متعلق ہیں۔

کتھارسس کا عمل کس طرح ہوگا اس کے لیے وہ رحم اور خوف یا دردمندی اور ہیبت کے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ یہی دو ایسے جذبات ہیں جو فرد کا معاشرے سے فوری اور مؤثر رشتہ قائم کرنے میں مددگار ہوتے ہیں اور دوسرے کے دکھ درد میں شرکت کا احساس پیدا کرتے ہیں جہاں یہ جذبات ہوں گے وہاں انسان اپنی نجی شخصیت کے خول سے نکل کر اپنے جیسے دوسرے انسانوں کے احساسات کو محسوس کرنے کے قابل ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے کتھارسس گویا فنون لطیفہ کا معاشرتی اور سماجی جواز فراہم کرتا ہے اور اس کی افادیت کا ضامن ہے۔

کتابیات

1. W. Ross : Aristotle
2. Humphry House : Aristotle's Poetics
3. Scott-James : Making of Literature
4. Dickinson : Greek View of Life
5. فن شاعری (بوطیقا) : عزیز احمد
6. قدیم اردو تنقید : وہاب اشرفی
7. قدرمغربی تنقید (خطبات اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ) : کلیم الدین احمد

روم

یونان سے رخصت ہونے کے بعد تنقید کے سفر کا ایک مرحلہ روم میں طے ہوا مگر تنقیدی نظریات کے سلسلے میں یہ مرحلہ کچھ زیادہ اہم نہ تھا۔ یونان کی علم و دانش روم کو تنقیدی رنگ میں ملی نہ وہ شہری ریاستیں تھیں جہاں رات بھر کے ڈرامے دیوی دیوتاؤں کی داستانیں پیش کرتے تھے نہ وہ ارتقا کی منزلوں سے لگا تار گرنے والی تہذیب کے مسائل تھے۔ یہاں زندگی نسبتاً آسودہ تھی اور اسی لیے ادب اضطراب اور ارتقا کے بجائے کسی قدر ضابطہ بندی اور آئین سازی میں محو ہو گیا۔ تنقیدی نظریوں کا مورخ بہ آسانی روم کو نظر انداز کر کے آگے بڑھ سکتا ہے البتہ سسرو، ہوریس اور کونٹی لین جیسے ضابطہ ساز راستہ رو کے کھڑے ہیں۔ یہ نہیں ہے کہ انھوں نے ادب اور زندگی کے نئے رشتوں پر غور کیا ہو یا افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات پر اضافہ کیا ہو۔ ہاں انھوں نے اتنا ضرور کیا کہ ادب کا رشتہ خطابت سے جا ملایا اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے اصول وضع کرنے کی کوشش کی جن سے بیان کی آراستگی اور تاثیر میں اضافہ ہو۔ اس لحاظ سے بروکس اور ومساٹ[1] کا یہ طرز عمل بے جا نہیں تھا کہ ہوریس اور اس کے ہم عصروں اور ہم وطنوں کی تنقیدی کاوشوں کو نوخیز ادیبوں کے لیے 'نصیحت نامے' سے زیادہ اہمیت نہ دی۔

ہوریس نے یہ 'نصیحت نامہ' بڑی عرق ریزی کے ساتھ نظم میں لکھا۔ اسے تین واضح حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک عام طور پر شاعری کے متعلق (Poesis) دوسری شاعری کی تکنیک اور عملی مسائل کے متعلق (Poema) اور تیسرا شاعروں کے متعلق (Poeta)

---

1. It literary criticism : A short hiostory by K.Brooks and Wemsat

اوران تینوں کے بارے میں ہوریس کے پاس کہنے کے لیے کچھ دلچسپ اور کارآمد باتیں ہیں لیکن وہ فوری افادیت کی ان باتوں سے بلند ہوکر ادب کے زیادہ گہرے اور زیادہ اہم مسائل کے بارے میں خیالات کا اظہار نہیں کرتا۔ یوں بھی اس کے لیے یہ سوالات اہم نہیں ہیں کہ ادب کیا ہے اور ادب کیوں ہے؟ اس کا تعلق حقیقت اور عرفان وآگہی سے کیا ہے اور کس طرح کا ہے؟ اس کے نزدیک ادب ایک ایسی حقیقت ہے جو موجود ہے اور اصل مسئلہ اسے کامیابی سے برتنے کا ہے اور اسی پر اس کی ساری توجہ صرف ہوئی ہے۔

ان تینوں موضوعات کے بارے میں ہوریس کے مرکزی خیالات[1] کا مطالعہ کرتے ہوئے ایسا لگتا ہے جیسے مشرق اور بطور خاص فارسی اور اردو ادب کے کسی ماہر استاد کا فصاحت اور بلاغت کے موضوعات پر مطالعہ کررہے ہیں۔ سب سے پہلا اصول توازن اور تناسب کا ہے۔ یعنی ہر لفظ اور ہر تصور اور تمثال موقع اور محل کے عین مطابق ہو اور ان سب کی ترتیب میں بھی یہی تصور پیش نظر رکھا جائے۔ اسلوب صنف کے لحاظ سے موزوں ہو اور لفظ نہ عامیانہ اور گھسے پٹے ہوں نہ غریب اور نامانوس انداز بیان سہل ممتنع ہو یعنی ہر پڑھنے والا خود کو اس پر قابو پاتا ہو مگر جب اس طرح لکھنا چاہے تو خود کو عاجز پائے۔

شاعری کا مقصد ہوریس کے نزدیک تربیت بھی ہے اور انبساط بھی اور اسے احساس ہے کہ بڑے بوڑھے اور پرانے شرفا نصیحت کے بغیر ادب کو کارِفضول جانتے ہیں اور نوجوان اہل ثروت کو نصیحت سے چڑ ہے اور محض انبساط سے غرض ہے۔ اعلیٰ اور ارفع ادب کی تخلیق یونانی شہ پاروں کو ہر وقت پیش نظر رکھنے ہی سے ممکن ہے کہ "خدا، انسان اور کتب فروش کوئی بھی دوسرے درجے کے شاعر کو پسند نہیں کرتا۔"

ان خیالات کا لب لباب دو بنیادی تصورات ہیں۔ ایک یہ کہ ادب کا مقصد بہ یک وقت تربیت اور انبساط دونوں ہیں وہ حظ بھی فراہم کرتا ہے اور انسان کو بہتر بنانے میں بھی معاون حظ

---

1 اس سلسلے میں مزید معلومات کے لیے : Bate : Criticism : The major Texts. Atkins : Criticism in Antiquity Rene Welleck : A Short Hisotry of Literary Criticism. Vol. 1

ثابت ہوتا ہے گویا وہ بہ یک وقت مفید بھی ہوتا ہے اور جمالیاتی طور پر آسودگی بھی بخشتا ہے۔ دوسرے اچھا ادب یونان کے مثالی شاہکاروں کو ہر وقت سامنے رکھ کر ہی تخلیق کیا جا سکتا ہے گویا ادب کی اعلیٰ روایات کا نہ صرف احترام لازم ہے بلکہ ان مثالوں سے متواتر استفادہ بھی ضروری ہے اور سارے اصول و ضابطے انھیں شاہکاروں سے اخذ کیے جانے چاہئیں۔ اس اصول کے پیچھے یہ خیال کارفرما ہے کہ جن تخلیقی ادب پاروں نے اپنے دور کے اعلیٰ دماغوں اور ارفع ادبی ذوق رکھنے والوں سے خراجِ تحسین وصول کیا اور مدتوں اپنے دور کے بعد بھی ادبی حلقوں میں سند تسلیم کیا جاتے رہے وہ آج بھی سند مانے جا سکتے ہیں اور کل کے شاہکار آج کے بھی شاہکار کہے جا سکتے ہیں اور انھیں اسی لحاظ سے قابلِ تقلید نمونوں کے طور پر سامنے رکھا جانا چاہیے۔ یہ دونوں تصورات وہ ہیں جو کم و بیش دورِ متوسط کے مزاج کی نمائندگی کرتے ہیں اور جو مشرق و مغرب دونوں جگہ عام طور پر رائج رہے ہیں۔

کوئن ٹی لین نے ان ہی تصورات کو اور آگے بڑھایا۔ یونانی نمونوں کو قابلِ تقلید قرار دینے کے ساتھ ساتھ اس نے لاطینی زبان کی انفرادیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور لاطینی میں یونانی شاہکاروں کی تقلید کے لیے کچھ انوکھے پن یا کم سے کم تازہ کاری کی گنجائش نکال لی۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس نے نثر کو بھی ادب کے دائرے میں احترام کے ساتھ جگہ دی اور نثر نگاری کو آرٹ قرار دیا اور زبان کو بھی اظہار کا وسیلہ مانا جو آرٹ میں حسن کاری اور جمالیاتی لذت آفرینی پیدا کرتا ہے۔ تنقید کی زبان کی درجہ بندی اور ضابطہ سازی کے سلسلے میں بھی اُس کی خدمات اہم ہیں، لیکن ان سبھی کارناموں کے باوجود یہ دورِ تنقید کے اعلیٰ تصورات اور اہم مباحث سے بحیثیت مجموعی خالی رہا۔ اس دور کے نقاد فن کو تخلیق کی بجائے کاری گری سمجھتے رہے اور یہ سلسلہ عہدِ وسطیٰ تک جاری رہا۔ 'مرصع سازی' کے اس عمل میں پیشکش کے ضابطے اور آئین وضع کیے جاتے رہے مگر یہ فرض کر لیا گیا کہ یا تو ہر تخلیق کی بنیاد کسی مشترک اور سماجی طور پر مسلّمہ نفسِ مضمون پر ہے اور شاعر کا کام صرف اس کو زیادہ موثر اور منفرد لفظوں میں ڈھالنا ہے اور پھر اگر نئے مضمون کی گنجائش نکلے بھی تو اس کی نوعیت کسی ایسے کچھ مال کی ہے جسے ابھی بیان کے سانچے میں حسبِ مرضی اور توفیق ڈھالا

جاتا ہے گویا خیال احساس یا جذبہ یا نفس مضمون ایک الگ شے ہے اور اسے ڈھالنے کے سانچے الگ ہیں۔ یہ عمل تخلیق کا نہیں مصنوعات اور کاریگری کا ہے۔

اس پوری فضا میں لان جائی نس کی آواز ایک جزیرہ کی طرح ابھرتی ہے جسے پہلا رومانوی نقاد کہا گیا ہے، کیونکہ اس نے پہلی بار اہتزاز اور ارتفاع پر زور دیا اور آرٹ کے جذباتی دفور کو قدر اول تسلیم کیا۔ لان جائی نس کی شخصیت تاریخ کی دھند میں کھوئی ہوئی ہے۔ بعض کے نزدیک اس کا زمانہ پہلی صدی قبل مسیح کا تھا بعض کے نزدیک پہلی صدی بعد مسیح کا۔ اس کی ذاتی زندگی کے بارے میں مختلف روایات ہیں لیکن اس کی تصنیف کے جو حصے دستیاب ہوئے ہیں ان میں اہتزاز کے پانچ ماخذوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے دو ماخذ وہبی اور فطری صلاحیت سے متعلق ہیں اور تین ریاضت اور مطالعے سے متعلق ہیں۔ گو کتاب کا نام On the Sublime یعنی ارتفاع کے بارے میں ہے مگر کتاب کا بڑا حصہ انداز بیان کے ضوابط کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

لان جائی نس کو بعض نقادوں نے افلاطون کی اور ارسطو کی تنقیدی فکر کا امتزاج قرار دیا۔ بعض نے اہتزاز کے تذکرے کی بنا پر پہلا رومانی نقاد کہا لیکن بنیادی طور پر اس کی فکر کا دائرہ مقاصد فن اور معیار تنقید تک محدود ہے۔ وہ افلاطون اور ارسطو کی طرح ادب اور حقیقت کے رشتوں یا ادب کی وسیع تر ہیئت اور ماہیت سے بحث نہیں کرتا البتہ روم کے ماہرین بلاغت کے برعکس تنقیدی فکر میں ایک نئے عنصر 'اہتزاز' کو ضرور متعارف کراتا ہے۔

فن کا مقصد اس کے نزدیک محض تربیت اور تبلیغ نہیں بلکہ اہتزاز وارتفاع ہے اس لیے فن کا مقصد حقیقت کو اس طرح پیش کرنا ہے کہ سننے اور پڑھنے والے اس سے جمالیاتی کیفیت حاصل کر سکیں اور خود کو سرشار و سربلند محسوس کر سکیں۔ یہ سرشاری ادب کا مقصد ہے اور اس مقصد ہی میں ادب کی غایت اور اس کا سماجی جواز پوشیدہ ہے۔ افلاطون کے اعتراض کا جواب ارسطو نے کتھارسس کے نظریے سے دیا تھا جو دہشت اور دردمندی پیدا کر کے حاصل ہو سکتا ہے اور لان جائی نس نے اہتزاز یا ارتفاع کی اصطلاح سے یہ اہتزاز محض تفریح یا جمالیاتی کیفیت نہیں بلکہ کیف ہونے کی بنا پر انسانی شخصیت کی تربیت ہے۔ یہ اہتزاز محض انبساط نہیں علم بھی ہے۔ ادب اس لحاظ

سے سرشار ہی نہیں کرتا ہمیں بہتر انسان بھی بناتا ہے۔ لان جائی نس اس عمل کی تشریح نہیں کرتا مگر ادب اس کے لیے بہ یک وقت علم و اطلاع بھی ہے اور کیفیت و اہتزاز بھی۔ وہ یہ بھی واضح نہیں کرتا کہ اس عمل کی نوعیت نفسیاتی ہے یا اخلاقی یا دونوں۔

لائی جان نس اس اہتزاز کی نوعیت اور اس کے سرچشمے سے بھی بحث نہیں کرتا۔ ہندوستانی شعریات کے ماہرین کی طرح اس نے اس اہتزازی کیفیت کو دوسری نشاطیہ کیفیات سے ممیّز کرنے کی کوشش نہیں کی ہے اور اس کے لیے شرائط و ضوابط بھی طے نہیں کیے ہیں البتہ وہ اتنا ضرور کہتا ہے کہ اس کیفیت میں خیال اور زبان (یا مواد اور ہیئت) دونوں یکساں طور پر شریک ہیں اور ایک دوسرے میں اس طرح مدغم اور یک ذات ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس اعتبار سے تکنیک، اسلوب اور آئین و آداب کی پوری بحث اسی دائرے میں آجاتی ہے۔

کوئی فن پارہ اہتزاز کی کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے یا نہیں اس کے نفس مضمون اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے پرکھ ممکن ہے اور یہ پرکھ لان جائی نس کے نزدیک دو باتوں سے عبارت ہے۔

ایک یہ کہ ایسی عبارتیں اور ایسے فن پارے جو اکثر قارئین کو جمالیاتی کیف اور اہتزاز فراہم کر سکیں وہی کامیاب ادبی شہ پاروں کا معیار قرار دیے جانے چاہییں اور اس اہتزازی کیفیت ہی کو ادب کی شناخت اور پرکھ کہا جا سکتا ہے۔

دوسرے یہ کہ ایسے فن پارے جو زیادہ مدت تک یا ہمیشہ کے لیے کیفیت اور اہتزاز کا سرچشمہ بنے رہے ہوں اور مختلف زمانوں میں مختلف علاقے کے لوگوں کے لیے ادبی طور پر قابل قبول رہے ہوں۔ ان کو مثالی اور معیاری نمونہ سمجھنا چاہیے اور انھیں تنقیدی اصول و نظریات کا ماٰخذ بنایا جانا چاہیے۔

> 'اعلیٰ اسلوب بیان کے پانچ خاص منابع ہیں۔ سب سے پہلے فکر کی بلندی اور دوئم جذبے کی شدت، یہ دونوں اجزا فطری ہیں بقیہ اجزا تکنیکی ہیں۔ اسی طرح تیسری اہم بات صنائع و بدائع سے متعلق ہے جس میں فکر و اظہار کے مختلف طریقے شامل ہیں۔

> چوتھے محاورہ و روزمرہ کا صحیح استعمال، استعاروں کا انتخاب اور زبان کی تشریح، بلاغت
> کے لیے پانچویں اہم شرط اعلیٰ اور موثر انشاپردازی ہے۔'

اس سلسلے میں تین تنقیدی مباحث سامنے آتے ہیں۔ ادبی تنقید کی میزان کیفیت اور اہتزاز ہے جو اشیا، واقعات اور کرداروں کی عکاسی یا بیان کے بجائے ان سے اوپر اٹھنے اور ان کو نئے حسین اور تازگی سے دیکھ پانے کی قوت ہے۔ کاڈویل کی اصطلاح میں اسے انفرادی شے میں اجتماعی آہنگ کی جلوہ گری کہا جاسکتا ہے اور جیکب سن کے الفاظ میں اسے مانوس کو اجنبیت کا احساس بخشنے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس اہتزازی اور ارتقائی کیفیت پیدا کرنے کے اصول وضوابط ادبی شہ پاروں سے اخذ کرنے چاہئیں جو زیادہ لوگوں کو زیادہ مدت سے انبساط اور کیفیت فراہم کرتے آئے ہوں۔ یعنی کلاسیکی ادب کے نمونے مثال اور معیار کا کام دے سکتے ہیں۔ یہ وہی انداز نظر ہے جسے کلاسیکیت کی ہوش مندانہ تقلید یا روایت کے احترام سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور جسے بعد کو میتھیو آرنلڈ نے تقابلی تنقید کی بنیاد بنایا۔ لان جائی نس کے الفاظ[1] میں:

> 'جدید شاعروں اور ادیبوں کو اپنے فن میں بلاغت پیدا کرنے کے لیے قدیم کلاسیکی
> مشاہیر کی تقلید کرنا چاہیے۔ قدما کے فن کے مطالعے سے ہماری روح میں وہ وسعت
> اور بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نسبتاً ادنیٰ درجے کے فن کاروں کو بھی بلندی بخش سکتی ہے
> اس عمل کو ہم سرقہ نہیں کہہ سکتے۔ اس کی مثال تو ایسی ہے جیسے ہم نے حسین سانچوں
> سے خوبصورت نمونے ڈھالے ہوں۔' 2

تیسری بات یہ ہے کہ لان جائی نس ادب کی افادیت کا منکر نہیں اور وہ واضح طور پر ادب کا مقصد انسانوں کو کسی نہ کسی اعتبار سے بہتر بنانا قرار دیتا ہے۔ اس بیان کے دونوں پہلو قابل غور ہیں۔ لان جائی نس نے ادب کی سماجی افادیت کا کوئی محدود مفہوم یا بالخصوص طریق کار مراد نہیں لیا

---

1. کلاسیکی مغربی تنقید، مرتبہ ڈاکٹر محمد یٰسین، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، 1975، ص 91
2. کلاسیکی مغربی تنقید، مرتبہ ڈاکٹر محمد یٰسین، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، 1975، ص 93

ہے بلکہ 'کسی نہ کسی اعتبار' کے الفاظ سے اس 'افادیت' کا دائرہ نہایت وسیع اور اس کی نوعیت خاصی جامع کر دی ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ ادب کسی نہ کسی پیغام، نظریے، یا فلسفۂ حیات کی ترسیل و تبلیغ کرے۔ اقوام اور دونوں کی زندگی میں ایسے مواقع آتے ہیں جب اس قسم کی براہ راست ترسیل و تبلیغ کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور اسی قسم کی ترسیل و تبلیغ انھیں اہتزاز و ارتفاع فراہم کر سکتی ہے لیکن ظاہر ہے یہ مواقع استثنائی بحران کے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ادب کو ارسطو کے الفاظ میں تزکیہ و تنقیہ جذبات یا کتھارسس کے واسطے سے افراد اور معاشرے کے لیے مفید قرار دیا جائے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ افراد اور معاشرے کو جمالیاتی ارتفاع اور اہتزاز کی کیفیات عطا کر کے انھیں بہتر بناتا ہے اور انھیں تہذیب کی بہترین اقدار سے مستفید ہونے کا موقع دیتا ہے۔ اس لحاظ سے ادب کا رشتہ سماجی افادیت سے بالواسطہ ہے اور جمالیاتی طور پر بہتر انسان یقیناً سماجی طور پر بھی بہتر ہوں گے اور پورے معاشرے کو بہتر بنا سکیں گے۔

روم کے نیم جمہوری اداروں اور مجلسی نظام کی بنا پر خطیبانہ لہجے نے زیادہ مقبولیت حاصل کی اور ادب کے نظریاتی رشتوں کے بجائے اس کی پیکر تراشی اور معیار سازی پر زیادہ توجہ دی جانے لگی۔ ان میں سسرو تھا جس کی خطابت نے شہرت پائی تھی اور اسے فکر تھی تو ادب میں تاثیر کے معیار اور مآخذ تلاش کرنے کی فکر تھی اور اس فکر میں وہ لفظوں کے انتخاب، الفاظ کے باہمی رشتے، ان کے تنافر اور آہنگ، مختلف اصناف کے تقاضے اور ان تقاضوں میں بلاغت اور فصاحت کی آئین سازی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اسی طرح ہوریس ہے جس کے نزدیک شاعری کی مقصدیت مسلمہ ہے۔ 'شاعری کا مقصد تفریح اور اخلاقی اصلاح ہے کبھی کبھی تفریح اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیے تاکہ وہ اشعار ذہن نشیں ہو سکیں اور ان کا اثر دیرپا رہے[1]' شاعری اس کے نزدیک کلاسیکی نمونوں ہی سے عبارت نہیں (جس کے لیے وہ صائب فیصلے Sound Judgement کو لازم قرار دیتا ہے کہ اعلیٰ انشا پردازی کی بنیاد اور مآخذ ہے اسی لیے وہ صلاح دیتا ہے کہ اپنی راتیں یونانی فن کے نمونوں کے مطالعے میں

1۔ کلاسیکی مغربی تنقید، بحوالہ ۱۱، ص 115

> چوتھے محاورہ وروزمرہ کا صحیح استعمال، استعاروں کا انتخاب اورزبان کی تشریح، بلاغت
> کے لیے پانچویں اہم شرط اعلیٰ اور موثر انشاپردازی ہے۔'

اس سلسلے میں تین تنقیدی مباحث سامنے آتے ہیں۔ ادبی تنقید کی میزان کیفیت اور اہتزاز ہے جو اشیا، واقعات اور کرداروں کی عکاسی یا بیان کے بجائے ان سے اوپر اٹھنے اور ان کو نئے حسین اور تازگی سے دیکھ پانے کی قوت ہے۔ کاڈویل کی اصطلاح میں اسے انفرادی شے میں اجتماعی آہنگ کی جلوہ گری کہا جا سکتا ہے اور جیکب سن کے الفاظ میں اسے مانوس کو اجنبیت کا احساس بخشنے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس اہتزازی اور ارتقائی کیفیت پیدا کرنے کے اصول وضوابط ادبی شہ پاروں سے اخذ کرنے چاہئیں جو زیادہ لوگوں کو زیادہ مدت سے انبساط اور کیفیت فراہم کرتے آئے ہوں۔ یعنی کلاسیکی ادب کے نمونے مثال اور معیار کا کام دے سکتے ہیں۔ یہ وہی انداز نظر ہے جسے کلاسیکیت کی ہوش مندانہ تقلید یا روایت کے احترام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جسے بعد کو میتھیو آرنلڈ نے تقابلی تنقید کی بنیاد بنایا۔ لان جائی نس کے الفاظ[1] میں:

> 'جدید شاعروں اور ادیبوں کو اپنے فن میں بلاغت پیدا کرنے کے لیے قدیم کلاسیکی مشاہیر کی تقلید کرنا چاہیے۔ قدما کے فن کے مطالعے سے ہماری روح میں وہ وسعت اور بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نسبتاً ادنیٰ درجے کے فن کاروں کو بھی بلندی بخش سکتی ہے
> اس عمل کو ہم سرقہ نہیں کہہ سکتے۔ اس کی مثال تو ایسی ہے جیسے ہم نے حسین سانچوں سے خوبصورت نمونے ڈھالے ہوں۔' 2

تیسری بات یہ ہے کہ لان جائی نس ادب کی افادیت کا منکر نہیں اور واضح طور پر ادب کا مقصد انسانوں کو کسی نہ کسی اعتبار سے بہتر بنانا قرار دیتا ہے۔ اس بیان کے دونوں پہلو قابل غور ہیں۔ لان جائی نس نے ادب کی سماجی افادیت کا کوئی محدود مفہوم یا بالخصوص طریق کار مراد نہیں لیا

---

1. کلاسیکی مغربی تنقید، مرتبہ ڈاکٹر محمد یٰسین، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، 1975، ص 91
2. کلاسیکی مغربی تنقید، مرتبہ ڈاکٹر محمد یٰسین، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، 1975، ص 93

ہے بلکہ 'کسی نہ کسی اعتبار' کے الفاظ سے اس 'افادیت' کا دائرہ نہایت وسیع اور اس کی نوعیت خاصی جامع کر دی ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ ادب کسی نہ کسی پیغام، نظریے، یا فلسفۂ حیات کی ترسیل و تبلیغ کرے۔ اقوام اور دونوں کی زندگی میں ایسے مواقع آتے ہیں جب اس قسم کی براہ راست ترسیل و تبلیغ کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور اسی قسم کی ترسیل و تبلیغ انھیں اہتزاز و ارتفاع فراہم کر سکتی ہے لیکن ظاہر ہے یہ مواقع استثنائی بحران کے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ادب کو ارسطو کے الفاظ میں تزکیہ و تنقیہ جذبات یا کتھارسس کے واسطے سے افراد اور معاشرے کے لیے مفید قرار دیا جائے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ افراد اور معاشرے کو جمالیاتی ارتفاع اور اہتزاز کی کیفیات عطا کر کے انھیں بہتر بناتا ہے اور انھیں تہذیب کی بہترین اقدار سے مستفید ہونے کا موقع دیتا ہے۔ اس لحاظ سے ادب کا رشتہ سماجی افادیت سے بالواسطہ ہے اور جمالیاتی طور پر بہتر انسان یقیناً سماجی طور پر بھی بہتر ہوں گے اور پورے معاشرے کو بہتر بنا سکیں گے۔

روم کے نیم جمہوری اداروں اور مجلسی نظام کی بنا پر خطیبانہ لہجے نے زیادہ مقبولیت حاصل کی اور ادب کے نظریاتی رشتوں کے بجائے اس کی پیکر تراشی اور معیار سازی پر زیادہ توجہ دی جانے لگی۔ ان میں سسرو تھا جس کی خطابت نے شہرت پائی تھی اور اسے فکر تھی تو ادب میں تاثیر کے معیار اور مآخذ تلاش کرنے کی فکر تھی اور اس فکر میں وہ لفظوں کے انتخاب، الفاظ کے باہمی رشتے، ان کے تنافر اور آہنگ، مختلف اصناف کے تقاضے اور ان تقاضوں میں بلاغت اور فصاحت کی آئین سازی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اسی طرح ہوریس ہے جس کے نزدیک شاعری کی مقصدیت مسلمہ ہے۔ 'شاعری کا مقصد تفریح اور اخلاقی اصلاح ہے کبھی کبھی تفریح اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیے تاکہ وہ اشعار ذہن نشیں ہو سکیں اور ان کا اثر دیرپا رہے[1]' شاعری اس کے نزدیک کلاسیکی نمونوں ہی سے عبارت نہیں (جس کے لیے وہ صائب فیصلے Sound Judgement کو لازم قرار دیتا ہے کہ اعلیٰ انشا پردازی کی بنیاد اور مآخذ ہے اسی لیے وہ صلاح دیتا ہے کہ اپنی راتیں یونانی فن کے نمونوں کے مطالعے میں

1. کلاسیکی مغربی تنقید بحوالہ بالا، ص 116

گزاراوردن ان کے ضابطے کے مطابق تخلیقی سرگرمی میں۔اسی بنا پر معروضیت، تکمیل اور توازن Decorumاس کے نزدیک تنقید کی مرکزی اصطلاحیں اور تخلیق کے محور قرار پائے) بلکہ شاعری تہذیب اور شائستگی کا لازمی حصہ ہے۔اس کے نزدیک شعر گوئی ہر آزاد اور شریف شہری کا حق ہے اور یونانیوں جیسی حاضر جوابی اور موزونی طبع فن اور تہذیب دونوں کی اساس ہے، اس لیے فن شریف کو خود ایک تہذیبی قدر کی طرح برتنا اور پرکھنا لازمی ہے۔

کوئن ٹی لی ان نے 'معروضیت، تکمیل اور توازن' کا دائرہ نظم سے بڑھا کر نثر تک پہنچا دیا۔ فنی رچاؤ اور فنی تکمیل کا تصور ہی تنقیدی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ ترتیب وترکیب، بیان کی صفائی، جامعیت اور اختصار، ضابطے اور آئین کی پابندی پر زور دینے والا یہ نقاد آہنگ کو اہمیت دیتا ہے اور ادب کو یونانی نمونوں کے سانچے میں ڈھالنے پر اصرار کرتا ہے۔اسی کوشش میں تنقید کی اصطلاح سازی کا آغاز ہوا اور ادب کے ہی نہیں فصاحت اور بلاغت کے اصول وضوابط مرتب ہونے لگے۔

عظیم ڈانتے کلاسیکی اور رومانوی یورپ کے درمیان ایک دیوقامت مجسمہ کی طرح ہے جس نے یونانی زبان اور اس کی اسلوب پرستی پر کاری ضرب لگائی اور بول چال کی زبان میں شاعری کی اہمیت واضح کی۔لفظوں کے تقدس اور ان کے انتخاب کی معنویت اور نزاکتوں کا عرفان عام کیا اور فن کے دائرے ضابطوں سے آگے بڑھا کر اظہار کی پہنائیوں تک وسیع کیے۔

ڈانتے عام زبان میں شاعری کا قائل ہے مگر اس عام زبان کو وہ کئی سطحوں میں تقسیم کر دیتا ہے ایک گنوارو بولی ہے دوسری اشرافیہ کی بول چال ہے اور تیسری وہ عظمت اور وقار والی زبان ہے جو نہ تو محض کتابوں میں بند ہے اور نہ سوقیانہ پن اور بازارو پن ہے۔وہ اسی زبان کا رسیا ہے جس میں سادگی، وقار اور روانی مل جل کر ایسی کیفیت اختیار کر لیں کہ شاعر کے دل کی بات پورے رکھ رکھاؤ سے ادا ہو جائے۔

لفظوں کے احترام میں وہ اس حد تک جاتا ہے کہ جس طرح انسان کے لیے دوست کا انتخاب اور شہسوار کے لیے گھوڑے کا انتخاب بڑی محنت کا کام ہے اور اس پر اس کی خوشی بلکہ زندگی کا انحصار ہے اسی طرح شاعر کے لفظوں کا انتخاب اہم ہے۔انھیں سے وہ اپنے دل کی بات

دوسروں تک پہنچا پاتا ہے اور فن اور جمالیاتی کیفیت کے رنگ محل سجاتا ہے۔ یہ لفظ محض معنی کی سواریاں نہیں ہیں بلکہ صوتی اور محاکاتی رنگینی کی دنیا ہیں پھر ہر لفظ کا اپنا مزاج اور کردار ہے اور وہ اپنے سیاق وسباق کے مطابق اپنے مزاج اور کردار کے دوسرے لفظوں ہی میں کھپتا ہے اور اپنا آہنگ خود تلاش کرتا ہے۔ فیضی نے پاکی لفظ کی تلاش میں راتیں سیاہ کرنے کا ذکر کیا ہے۔ ڈانتے بھی موزوں لفظ کی جستجو کو شاعر کا جہاد قرار دیتا ہے۔

غرض نظریاتی طور پر یونان کے اصول وضوابط کی گونج روم میں سنائی دیتی ہے اور پوری مغربی تنقید صدیوں تک ان ہی تصورات سے پیکر تراشی کرتی رہی ہے۔ انھوں نے اضافہ کیا ہے تو نئے ضابطے اور آئین کا فصاحت اور بلاغت کے لیے دستور اور اصول کا اور اس راہ سے وہ لفظ شناسی بلکہ سبک شناسی کے رموز وآداب کی ترتیب اور ان کی ترویج میں معاون ثابت ہوئے۔

کتابیات

1۔ کلاسیکی مغربی ادب: ڈاکٹر محمد یٰسین، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، 1975
2۔ قدیم تنقید: وہاب اشرفی

3. Atkins : Criticism in Antiquity
4. Longinus : On the Sublime
5. J.E. Sandys : A History of Classical Scholarship (Oxford) 1891

چین کے تنقیدی نظریے

چین انسانی تہذیب کے گہواروں میں سے ہے۔ یہاں انسان نے کائنات اور حیات انسانی پر غور و فکر کا آغاز کیا۔ یہاں پہلی بار کاغذ ایجاد ہوا، طباعت کا رواج ہوا اور کتب خانوں کا ادارہ شروع ہوا۔ غالباً ان ہی وجوہ سے چینی ادب کی روایت زندہ روایات میں سب سے پرانی ہے لیکن یہ روایت جتنی قدیم اور مسلسل ہے اسی قدر دوسری روایات سے مختلف بھی ہے۔

اس انوکھے پن کی سب سے بڑی وجہ چینی رسم خط کی نوعیت ہے۔ چینی رسم خط بنیادی طور پر لفظ پر مبنی خط ہے جس کو تصویری کہا جا سکتا ہے۔ ہر لفظ گویا کسی واقعے یا کیفیت کی تصویر ہے یا تصویر کا علامتی اظہار ہے جو پہلی صدی قبل مسیح میں اپنے تشکیلی دور میں تلفظ کی بنیاد پر لکھا جانے لگا۔ چھٹی سے تیسری صدی قبل مسیح تک اس رسم خط کی ادبی پیرایۂ بیان کی حیثیت سے تراش خراش ہوئی اور اس کے بعد یہ رسم خط بول چال کی زبان اور بولیوں کی آوازوں اور تبدیلیوں سے متاثر نہیں ہوا یا بہت ہی کم متاثر ہوا۔ اسی کلاسیکی دور سے تمام تخلیقات ایک ایسی زبان کو کام میں لانے لگیں جو بتدریج ابھری ہو گیا اور اسی دور کے اسلوب اور نحوی انداز کو اختیار کرنے کا چلن عام ہو گیا۔[1] اے۔ آر۔ ڈیوس نے تو یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ دوسری صدی قبل مسیح سے آج تک کی ادبی تاریخ انھیں سانچوں کو مختلف طریقوں سے برتنے کی تاریخ ہے۔

بول چال کی زبان اور تحریری زبان کے اس اختلاف نے کسی قدر جامد مشترک ادبی زبان

---

1. Literature of the East : An Appreciation.
   Ed: Evic B. Caedal John Murray. London 1953. Vol. II-P. 131

کو جنم دیا جس سے گو لکھنا پڑھنا سیکھنا دشوار ہو گیا مگر تحریری سطح پر ایک مشترک اور کسی قدر سخت گیر تہذیبی روایت وجود میں آ گئی اور ادبی تخلیقات کی اپنی روایت بن گئی۔

چھٹی صدی قبل مسیح کنفوشس کے زیر اثر کلاسیکی ادب کا فروغ ہوا۔ کتبوں سے قطع نظر، اس دور کی ادبیات تین قسم کی ہیں: شیہہ (گیت) شو (تاریخی تحریریں) اور آئی (مذہبی ادب)۔ ان کلاسیکی تخلیقات کو شیہہ چنگ، شو چنگ اور آئی چنگ کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ اس دور کی اکثر تصانیف کو کسی نہ کسی اہم تصنیف کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ اس دور کی سبھی تخلیقات کنفوشس کی نظر سے گزری تھیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اس دور میں انفرادی تخلیق کا تصور نہیں ابھرا تھا اور ادب کو ایک اجتماعی ضابطۂ حیات یا اجتماعی حسیت کے عکاس ہی کا مرتبہ حاصل تھا۔ (604ق م)

بیک نیر بی ٹراوک[1] نے ابتدائی دور کی ادبیات کا جائزہ لیتے ہوئے لاؤزے کی قدیم ترین کتاب تاؤتے چنگ اور کنفوشس (551 تا 479ق م) کی تصانیف کا ذکر کیا ہے اور کنفوشس کے مذہبی اثرات کے پانچوں کلاسیکی شہ کاروں کے موضوعات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہیہ کنگ چھ سطری مصرعوں اور 64 تشریحی مضامین پر مشتمل ہے اور آج بھی معمہ بنی ہوئی ہے۔

اس کی حیثیت مذہبی دعاؤں، اسم اعظم اور تعویذوں کی سی ہے دوسری کلاسیکی تصنیف لی کی بنیاد بھی اخلاق و آداب پر ہے۔ تیسری تصنیف شو کنگ سیاسی خیالات اور معیاری نظام سلطنت کی مبادیات کے موضوع پر ہے۔ آخری کلاسیک شیہہ کنگ تین ہزار سے زیادہ نظموں میں سے صرف 305 نظموں کا انتخاب ہے۔ یہ عہد قدیم کے مختلف تصورات پر لکھی گئی ہے اور کلاسیکی دور کی فراست اور شائستگی کا نچوڑ ہیں۔

یہاں چینی ادب کی تاریخ سے متعارف کرانا مقصود ہے نہ چینی ادب کے اعلیٰ ترین شاہکاروں یا مصنفین کا تعارف بلکہ ادب کے اہم تنقیدی تصورات کی جستجو ہے اور اس ضمن میں قدیم چینی ادب کے ابتدائی دور کے شاہکاروں سے چند اہم باتیں ضرور واضح ہوتی ہیں۔

1. World Literature by Backner B. Trawick Baman, New Yoork. 1975

پہلی یہ کہ ادب (ایشیا کے اکثر دوسرے قدیم تہذیبی گہواروں (مثلاً ہندوستانی، عرب اور عبرانی ادب کی طرح انفرادی نہیں، اجتماعی اظہار تھا اس کا رشتہ صرف اسی دور کے اجتماعی احساس، تجربے اور شعور سے نہ تھا بلکہ اس دور تک انسانیت نے تجربے کی دولت سے احساس و ادراک کا جو خزانہ حاصل کیا ہے ادب اسی سے عبارت تھا گویا ادب دانش عصری کا امین نہ تھا۔ وہ اپنے دور کی حسیت ہی نہیں بلکہ اپنے دور تک جو کچھ بصیرت اور کیفیت ملی ہے اسے اجتماعی استناد کے ساتھ پیش کرتا تھا۔ادب کے اجتماعی اظہار کا تصور قدیم چینی ادب کا کلیدی تصور کہا جا سکتا ہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ قدیم ادب مذہبی، اخلاقی اور سیاسی نوعیت کا ہے۔ادب ہی پر نہیں زندگی کے سبھی شعبوں پر مذہب اور سیاست کی عمل داری تھی۔ادب کے ہیئتی سانچے مقرر اور متعین تھے، موضوعات طے شدہ تھے اور تصورات واقدار بڑی حد تک مسلمہ تھے۔بعض ادبی مورخین نے قدیم ادبیات کے پورے ذخیرے کو کنفوشس ازم، تاؤ ازم اور بدھ مت کے اثرات کے مختلف خانوں میں بانٹ دیا ہے۔دراصل اس دور میں مذہب مکمل ضابطۂ حیات پر محیط تھا اور اسی ضابطے کی تکمیل اور ترسیل آرٹ ہی کا نہیں سبھی وسائل اظہار کا مقصد تھا۔اے.آر.ڈیوس نے بجا طور پر لکھا ہے:

> 'کلاسیکی دور کا زور اخلاقی اور سیاسی ہے۔یہ دور چینی فکر کا سب سے زیادہ تخلیقی دور تھا۔ان صدیوں کے دوران جاگیرداری ٹوٹ رہی تھی اور الگ الگ بادشاہوں کی ریاستیں جنھوں نے چو بادشاہوں کی ماتحتی قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا، اب غلبہ حاصل کرنے کے لیے برسرپیکار تھیں۔چینی دنیا نئی طرز کی سیاسی وحدت تلاش کر رہی تھی۔فلسفیوں کے مختلف دبستان نئی ریاست کی تشکیل اور اس کے اندر کے سماج کی تنظیم وترتیب میں لگے ہوئے تھے فرد بذاتہ بہت کم قابل توجہ سمجھا جاتا تھا۔'[1]

1. لٹریچر آف دی ایسٹ، محولہ بالا، ص 133

وجہ خواہ کچھ بھی ہو، یہ دونوں خصوصیات قابل توجہ ضرور ہیں۔ تنقید کسی نہ کسی طور پر ادب کی مادیت پر ضرور غور کرتی ہے اور اس کا رشتہ انسانی زندگی اور اس کے واسطے سے مادی حقیقت اور فکر واحساس سے ضرور جوڑتی ہے کیونکہ وہ ان کی مکمل نفی پر قادر نہیں۔ چینی تنقید نے ابتدا ہی میں حقیقت اور تخیل کے مسئلے کو معروضی سطح پر حل کر دیا۔ تخلیقی فن کار بحیثیت فرد کے اجتماعی شعور واحساس بلکہ وسیع تر دانش عصر کا وسیلۂ اظہار ہے اور اس دانش عصر میں محض نجی تجربہ ہی نہیں، قدیم دور کی کارآمد بصیرت بھی شامل ہے۔ فرد محض وسیلہ ہونے کی حیثیت سے مرکزی نہیں ضمنی حیثیت رکھتا ہے اور اس کی تخلیقات میں اس کی ذات اور نجی شخصیت کو نہیں بلکہ اجتماعی افکار و احساسات کی دولت کو تلاش کرنا چاہیے جو انسانی تہذیب کا لب لباب ہیں۔ اسی لیے تنقید مصنفین کی نہیں، شاہکاروں کی ہوتی ہے جن کے مصنف یا تو سرے سے نامعلوم ہیں یا مشتبہ۔ یہ صورت حال وہ ہے جو خود ہمارے ملک کے عوامی ادب کے بارے میں جاری وساری ہے۔ الہا اودل کا مصنف مشکوک ہے، پرتھوی راج راسو کا بھی یہی حال ہے، اجنتا کے مصوروں کا نام کوئی نہیں جانتا، قدیم ہندوستانی موسیقی کے کتنے راگ اور راگنیاں رائج ہیں ان میں سے کسی کا بھی مصنف معلوم نہیں۔ گویا ادب ایک طریقے کا ایسا این ٹینا یا ایریل کا تار ہے جو ٹیلی ویژن یا ریڈیو کے لیے فضا میں تیرنے والی تصویروں اور آوازوں کو گرفت میں لاتا ہے اور اپنے دور کی حقیقتوں کو اپنے دور کے رہنے والوں تک پہنچاتا ہے۔

یہ بھی محض اتفاق نہیں کہ مذہب اخلاق اور سیاست کی اولیت اس دور کے ایشیائی ممالک میں مشترک ہے۔ یہی تینوں موضوعات عبرانی، عرب اور ایرانی ادب میں غالب ہیں۔ اردو ادب نے اپنا چراغ فارسی ادب سے جلایا تو یہی وراثت ایک دوسری حیثیت سے اس تک پہنچی۔ غزل، قصیدے کے ابتدائی اشعار سے پیدا ہوئی اور اس کے عام مضامین میں اخلاق اور عشق و عاشقی اور سیاسیات تینوں شامل رہے ہیں۔ مذہب کا جو روپ یہاں رائج ہوا وہ تصوف کا صلح کل تصور تھا۔ گویا ان ہی بنیادی تصورات کو اگر کوئی مروجہ اور مسلمہ انداز سے نظم کرتا رہے اور ضابطے اور آئین کی پابندی کرے تو کامیاب شاعر قرار پا سکتا ہے۔ نثری اسلوب اور داستان کے تانے بانے اس کے

موضوعات، کہانی کی ترتیب اور کرداروں کے رنگ و آہنگ بھی متعین تھے۔

یہاں یہ اشارہ کرنا بھی نامناسب نہ ہوگا کہ اس متعین موضوعاتی سانچے میں تہہ داری اور عمومیت کی گنجائش موجود تھی اور یہ خصوصیت بھی کم سے کم چینی طرزِ فکر کو عبرانی، فارسی اور غزل کے تہہ دار اسلوب سے قریب تر کرتی ہے اور اسے ایشیا کے ادبی مزاج کی پہچان بناتی ہے۔ تاؤازم کی اہم کتابوں کو انگ ای اور تاؤتی چنگ کو دنیا کی عظیم ترین متصوفانہ تصانیف قرار دیا جاتا ہے۔ شاعر چی ایوان سے منسوب طویل نظم لی ساؤ میں ایسے متعدد مقامات ہیں جو عشقیہ بھی ہیں اور سیاسی بھی۔ بہ یک وقت ان نظموں کی کئی حیثیتوں سے تشریح کی جاتی ہے غزل کے اشعار کی طرح ان کی توجیہہ عشقیہ بھی ہوسکتی ہے اور سیاسی اور فلسفیانہ اور متصوفانہ بھی۔ عبرانی اور فارسی کے متصوفانہ ادب اور چینی ادب کے ان مشترکہ خصوصیات کی طرف کئی ادبی نقادوں نے اشارہ کیا ہے۔[1]

تیسری اہم بات چینی ادب کا ہیئتی ڈھانچہ ہے۔ عہد وسطی کی چینی شاعری دشوار پسند بھی ہے اور ہیئتی اعتبار سے بڑی حد تک مصنوعی بھی لگتی ہے۔ شعر پانچ یا سات ارکان[2] سے عبارت اور متعین نحوی تراکیب اور مخصوص صوتی آہنگ پر مشتمل ہوتا ہے۔ قافیے کا التزام ہے کوئی سو اشعار کی نظمیں بھی موجود ہیں، لیکن عام رواج چار، چھ یا بارہ مصرعوں کی مختصر نظموں ہی کا ہے۔ موضوعات عام طور پر عشق، رفاقت، شراب نوشی اور تنہائی کی برکتوں تک محدود ہیں۔ اس کی ترتیب کا نقشہ اس طرح بنایا جاسکتا ہے:

---

1. لٹریچر آف دی ایسٹ، بحوالہ بالا، ص 135، فٹ نوٹ
2. ورلڈ لٹریچر، بحوالہ بالا 151

Type Shib	Rhyme	Confling of Lines	Uniformity of Lenght in conflied Lines	Uniformity in Lines length for entire poem	Paraller for conflied Lines	Fixed Tone Pattern	Fixed length for Poem
Ancient	x	x	x	0	0		
Music	x	x	x	0	0		
School							
Modern	x	x	x	x	x	x	x
FU							
Early	x	x	x	x	0		
Middle	x	x	x	x	0		
Modern	x	x	x	x	0		
TZ'U	x					x	x
CH'M	x					x	x

x = required
0 = tendency
blank = absent

عام طور چینی شاعری میں چار شعری ہیئتیں معروف ہیں شیہ، فو، تزو، چو، اول الذکر ان سب میں زیادہ مروج اور مقبول ہے۔ عوامی گیتوں سے لے کر روایتی شاعری کی اہم تخلیقات تک اسی صنف میں ملتی ہیں حتیٰ کہ اسے شاعری یا نظم کے مترادف سمجھا جانے لگا۔ قدیم گیتوں میں غنائی عنصر کا غلبہ تھا اسی لیے یہ صنف چینی موسیقی کے سانچے میں ڈھلی اور پانچ یا سات مصرعوں پر مشتمل رہی۔ اس کی ایک قسم یوفو نغمے سے قریب تر ہونے کی بنا پر ایک ہی لمبائی کے مصرعوں کی ہوتی ہے۔ موزونی اور یکسانیت کے علاوہ قافیہ صوتی آہنگ اور مخصوص پانچ یا سات چینی الفاظ پر مشتمل آٹھ مصرعے جدید یوفو کی پہچان بن گئے۔ یوفو کی نحوی اور عروضی ترتیب کے علاوہ بھی شیہ کی متعدد شکلیں ہیں۔ عام طور پر یہ نظمیں 4 سے 12 مصرعوں تک کی ہوتی ہیں۔ طویل رزمیہ نظموں کا رواج نہیں ہے۔ مثنویاں یا منظوم قصے بھی عام نہیں ہیں پوری شاعری کا لہجہ غنائی ہے۔

اس کے مقابلے میں فو گائے جانے کے بجائے بلند آواز سے پڑھے جانے والی صنف ہے۔ لی ساؤ کی قدیم ترین شعری تصنیف کے 9 گیت موسیقی کے ساتھ گائے گئے۔ فو کیفیاتی یا داخلی شاعری کے بجائے واقعاتی اور بیانیہ شاعری ہے جس میں فطری مناظر جلوہ دکھاتے ہیں۔ یہ بیانیہ پہلو اس درجہ غالب ہوتا ہے کہ بعض نقادوں نے فو کو شاعری کے زمرے ہی سے خارج کر دیا ہے۔

تزو موسیقی کی دھنوں پر الفاظ بٹھانے سے عبارت ہے اس کے مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور مصرعوں میں ارکان کی ترتیب بھی مختلف ہوتی ہے۔ یہ صنف جذباتی نغموں یا زیادہ شائستہ ادب کے لیے استعمال کی جاتی رہی ہے۔

چو بھی تزو ہی کا ایک روپ ہے، فرق ہے تو صرف موسیقی کے ارکان اور ترتیب میں ہے۔ دراصل دونوں میں صرفی اور عروضی مماثلت بھی ہے اور معنیاتی اور کیفیاتی اشتراک بھی ہے۔ شپلے نے اپنی عالمی ادب کی لغت میں ان اصناف کی مختلف خصوصیات کو مندرجہ نقشے کے ذریعے واضح کیا ہے[1]:

1. شپلے بحوالہ بالا، ص 54

نمبر شمار	صنف	قافیہ	مصرعوں کی ہم آہنگی	شعر کے دونوں مصرعوں کی یکساں طوالت	نظم کے سبھی مصرعوں کی یکساں طوالت		نظم کی طوالت	
1	شیہ قدیم غنائی جدید	↓	لازمی ہے	لازمی ہے	میلان ہے لازمی ہے	لازمی ہے	لازمی ہے	
2	فو قدیم دور متوسط جدید	لازمی ہے	↓	↓	میلان ہے لازمی ہے	لازمی ہے		
3	تزو	↓	لازمی نہیں ہے	لازمی نہیں ہے			لازمی ہے	
4	چو						لازمی ہے	

اس نقشے سے اندازہ ہوتا ہے کہ موزونی بحر اور قافیہ چاروں اصناف میں دور قدیم سے دور جدید تک ضروری قرار دیا گیا ہے جب کہ دو مصرعوں کی شعر والی شکل صرف شیہ اور فو میں لازمی ہے تزو اور چو میں نہیں۔ اسی طرح مصرعوں میں یکساں ارکان بھی اول الذکر اصناف ہی میں لازمی ہیں۔ پوری نظم کے سبھی مصرعوں کی یکسانیت عہد جدید کے شیہ میں اور ہر دور کے فو میں لازمی رہی ہے۔ لہجے کا متعینہ نظام عہد جدید کی شیہ اور فو ہی میں لازمی ٹھہرا ہے جب کہ تزو اور چو میں لہجہ کا یہ التزام اور نظم کے مصرعوں کی تعداد کا تعین لازم ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوگا کہ یہ صنفی تقسیم اور عروضی ترتیب اردو اور فارسی کے نظام سے کئی اعتبار سے ملتی جلتی ہے۔

گویائی ہیئتی سانچے کے اعتبار سے اور موضوعات کے تعین کے لحاظ سے چینی شاعری میں ایشیائی مزاج کی کئی باتیں مشترک ہیں۔ گو شاعری اور ادب کی ماہیت اور زندگی سے اس کے

رشتے پر مشتمل مقالے اور تصانیف نہیں ملتیں اور اس اعتبار سے چینی ادب ادبی تنقید سے خالی ہے لیکن مختلف اصناف کی موضوعاتی اور ہیئتی تشکیل واضح طور پر کی گئی ہے اور صدیوں سے اسے برتا گیا ہے:

'کہتے ہیں[1] کہ دوسری صدی قبل مسیح سے چینی عالموں کو تین لفظوں سے خاص شغف رہا ہے: فوہ۔ بیان، پائی۔ استعارہ۔ ہنگ، تلمیح، لیکن مختلف عالموں نے الگ الگ معنی بتائے ہیں۔ ایک جملہ ہے شی ین چی۔ شی = روڈز، ین = بولنا، چی = ارادہ، خواہش۔ بعض نے تیسری صدی میں شی سے لیرک شاعری سمجھا اور کہا کہ شاعری میں جذبات کا لطیف بیان ہوتا ہے۔ دوسروں نے چی کے ارادی رخ پر زور دیا اور روڈز کو شاعروں کی خواہشوں اور تمناؤں کا بیان سمجھا اور شاعری متین خیالات کا بیان قرار پائی یہاں تک کہ کنفیوشس نے کہا کہ ان نظموں کے مجموعوں کو ایک جملے میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ ٹیڑھے خیالات نہ رکھو۔'

ادبی تنقید کی روایت چین میں زیادہ پرانی نہیں ہے بقول کلیم الدین احمد:

'یہ تو نہیں کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی سے پہلے کوئی تنقیدی کتاب نہیں ملتی۔ سب سے پہلی تنقیدی کتاب ون ہین ٹی آولنگ (ادب کے دل میں اژدہا) ہے یہ چھٹی صدی عیسوی میں لکھی گئی۔ اس کتاب کا نام ہے لی ین پنگ۔ مصنف وجدان پر زور دیتا ہے جذبات کو اچھالتا ہے۔ تیرہویں صدی میں لی لی ونگ نے چو ینگ لکھی جس میں گیت پلاٹ، کریکٹر، ظرافت، جوڈرامے کے اجزا تھے ان پر تنقیدیں لکھیں، لیکن ان کتابوں کی تنقیدی دنیا میں کوئی اہمیت نہیں۔ قدیم زمانے میں فارم (صورت) پر زور دیتے تھے۔ اس کے بعد مادے پر زور دینے لگے اور مغربی حملے کے بعد تنقید کی اہمیت معلوم ہوئی۔'

لیکن تصویر کا دوسرا رخ بھی ہے۔ بیسویں صدی کے بعض اہم ادبی نقادوں نے تفہیم فن

---

1. معاصر، پٹنہ، حصہ 13، ص 38، 80

کے سلسلے میں چینی نقطۂ نظر کا سہارا لیا۔ اس نقطۂ نظر کو اگر لن یوتانگ کے لفظوں میں تفاول اور بصیرت حیات سے تعبیر کیا جائے تو اسے ادب ہی نہیں زندگی کی طرف ایک نیا رخ اپنانے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور یہ رُخ فطرت کے بے محابا اظہار کا ہے فن کار کا کام ہے کہ وہ اپنے آپ کو فطرت سے ہم آہنگ کر دے اور جس طرح آسمان پر بادل طرح طرح کی شکلیں بناتے اور مختلف قسم کے رنگ اختیار کرتے ہیں، اسی طرح آزادانہ طور پر فن کار بھی اپنے فن کی قوس قزح کو ظاہر ہونے دے گویا وہ کائنات کا آئینہ خانہ یا اس کے اظہار کا آزاد وسیلہ ہو جائے اس حد تک کہ اس کی اپنی شخصیت اس اظہار میں حائل نہ ہو اس کا جز بن جائے۔ لن یوتانگ[1] کے الفاظ میں:

'ادبی شاہکار خود فطرت کی توسیع کی طرح ہے جس کی لاہیئتی میں اس کی خوبیٔ تشکیل مضمر ہے اور اس کی خوب صورتی اور دلکشی اتفاقیہ طور پر آجاتی ہے۔ اسی لیے اس کی خوب صورتی مختلف اجزا کے درمیان توازن کے بجائے حرکت کی بنا پر ہے۔'

فن کا حسن فطرت کا بے محابا عکس ہے اور جس حد تک وہ اپنی ذات اور تخلیقات کو فطرت کی اس بے محابا عکاسی کے لیے سادہ اور غیر شخصی رکھے گا۔ فطرت کی یہ آواز اور تصویر اسی قدر صاف ظاہر ہوگی۔ اس موقعے پر مثنوی معنوی کی وہ حکایت کا ذکر بے محل نہ ہوگا، جس میں دو مختلف ممالک کے مصوروں کے درمیان مقابلے کا ذکر ہے۔ ایک بڑے ایوان کے بیچ میں پردہ کھینچ دیا گیا اور روم اور چین کے مصوروں کو ایوان کی دیوار کو نقش و نگار سے مزین کرنے کا حکم دیا گیا۔ روم کے مصوروں نے جی جان لگا کر دیوار پر رنگارنگ نقش و نگار بنائے جب کہ چین کے مصوروں نے اپنے حصے کی دیوار کو اتنا صاف کر دیا کہ جب بیچ کا پردہ ہٹایا گیا تو اہل روم کے نقش و نگار کا عکس مقابل دیوار پر اصل سے بھی زیادہ صاف اور خوش نما طور پر دکھائی دینے لگا۔ یہی صفا

---

1. اصل الفاظ یہ ہیں:

Hence a literary masterpiece is like a stretch of nature itself, well-formed in its formlessness, and its charm and beauty come by an accident for this... an is the beauty of the movement and not the beauty of the proportion.
Importance of Living. 1949, P.38

چین میں آرٹ کا بنیادی وصف ٹھہری۔ یہ گویائی ایس ایلیٹ کے نظریۂ غیر ذات یا نفی ذات کی ایک نئی جہت ہے، جہاں آرٹ فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں رہتا بلکہ فطرت کے حسن کے اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے اور فن کار کی ذات اس میں جس قدر کم خلل ڈالے عظیم آرٹ کے لیے اتنی ہی زیادہ موزوں ہے۔

فطرت سے اس بے محابا قربت کے لیے جس ذہنی کیفیت کی ضرورت ہے، اسے آئی اے رچرڈز[1] نے خلوص سے موسوم کیا ہے اور بالآخر اس کی تعریف مشہور چینی کلاسیک 'چونگ یونگ' میں تلاش کی ہے جو کنفیوشس کی تعلیمات کا اہم جزو ہے۔ رچرڈز کے الفاظ میں:

"Sincerity, then, in this sense, is obedience to that tendency which 'seeks' a more perfect order within the mind."

آگے چل کر اس کی توضیح کرتا ہے:

Thus to be sincere is to act, feel and think in accordance with "one's true nature' and to be insincere is to act, feel or think in a contrary manner."

لیکن ہر شخص کو اپنی فطرت کے رحم و کرم پر چھوڑنے کے بجائے چونگ یونگ ایک زیادہ واضح اور بسیط آئینِ فطرت کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے رچرڈز نے بھی واضح کر دیا۔ چونگ یونگ ہی کے اقتباس کا ترجمہ رچرڈز نے ان الفاظ میں کیا ہے:

"What heaven has confermed is man's nature and accordance with is this is the path."

اور یہی آئینِ فطرت یا فطرت سے مطابقت شخصیت میں توازن اور اعتدال کے مترادف ہے۔ رچرڈز نے اس اعتدال کو اپنے تنقیدی نظریات کا مرکزی تصور قرار دیا اور اسے

---

1. پریکٹیکل کری ٹی سزم، حصہ سوم، باب 7، ہارکورٹ، بریس اینڈ کو بحوالہ Criticism The major Texts. by W.J. Bate. New York. 1952, P. 585

انسان کی خواہشات کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے کا وسیلہ جانا لیکن چینی تنقید نے اسے نفسیاتی اصطلاح سے زیادہ اخلاقی یا وسیع تر فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے۔لن یوتانگ نے لکھا ہے کہ ین یعنی شخصیت کا چینی تصور انتہائی متنوع اور دلچسپ ہے فرد کی شخصیت کے لیے بھی جن ین کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے، کردار کی شخصیت کے لیے ین کہہ کر اور شاعروں اور فن کاروں کی شخصیت یا انفرادیت کے لیے اولین شخصیت (ین) یا ثانوی شخصیت کے الفاظ بھی مستعمل ہوتے ہیں۔ چین میں شعری تنقید کی قدیم ترین تصنیف شیہہ ین (یعنی شاعری کی شخصیات) میں مختلف شعرا کا تذکرہ ہے اور ان کی درجہ بندی کی گئی ہے اسی طرح ہو ین کے عنوان سے مصوری کی مختلف شخصیتوں کی درجہ بندی ہوئی ہے۔

ین کا تصور شخصیت سے زیادہ کردار سے قریب تر ہے، لیکن فن کار کی شخصیت تو ہو سکتی ہے مگر جب تک اس کا تخلیقی کردار واضح نہ ہو اس وقت تک اسے انفرادیت نہیں ملتی اور یہ کردار بقول لن یوتانگ فنی اور اخلاقی دونوں اعتبار سے جانا پہچانا جاتا ہے یعنی اس شاعر یا فن کار میں اصابت رائے کس حد تک موجود ہے اور آیا اصابت رائے توازن اور اعتدال سے جانچی پرکھی جا سکتی ہے اس اصابت رائے اور سلامتی طبع کا پیمانہ آرٹ میں دو بنیادوں پر وضع کیا گیا ہے۔

سلامت روی، اصابت رائے اور ذوق سلیم کے نام سے پہچانی جانے والی اقدار کی بنیاد تخلیق کار کی شخصیت کے اجتماعی شخصیت۔سے ہم آہنگ ہونے میں مضمر ہے اور اسی صورت میں اس کا پیمانہ اقدار بہ یک وقت خلوص اور فن کارانہ دیانت داری کے تقاضوں پر بھی پورا اتر سکتا ہے اور اجتماعی شخصیت کے معیار پر بھی۔یہی اعتدال اور توازن جو فرد اور اجتماع کے درمیان قائم کیا گیا ہے۔چینی طرز حیات اور اسلوب فن کا مرکزی تصور قرار دیا جا سکتا ہے اسی لیے چونگ یونگ (جس کے لغوی معنی بھی مرکز یا اوسط کے ہیں) خلوص اور دیانت داری کو راہ سماوی قرار دیا گیا اور انسانوں کے لیے راہِ مستقیم بتایا گیا ہے جسے دیانت داری کی دولت حاصل ہے وہ بغیر کسی کوشش کے صداقت تک پہنچ جاتا ہے اور سوچ بچار کے بغیر سب کچھ سمجھ لیتا ہے وہ ایسا دانش مند

ہے جو فطری طور پر بہ آسانی صحیح راستہ اختیار کرتا جاتا ہے[1] اور اسی کے ذریعے عظیم انسا اپنی ہی نہیں دوسروں کو بھی تکمیل کرتے جاتے ہیں اور داخلی اور خارجی (انفرادی اور م.ح) دونوں کے امتزاج کا راستہ دکھاتے ہیں۔[2]

غرض چینی تنقید اس اعتبار سے شخصیت اور کردار ہی کا نہیں، کائنات اور فن کے نئے ادراک فراہم کرتی ہے وہ زبردستی کسی بیرونی تنظیم یا ڈسپلن پر اصرار نہیں کرتی مگر ایک ایسے پر ضرور اصرار کرتی ہے جس کے ذریعے فن کار کا کردار احساس اور تجربے کے کھرے جڑا رہتا ہے اور اس کا انفرادی کردار اعتدال اور توازن کے وسیلے سے اس اجتماعی آدرش سے رہتا ہے جو آئین فطرت ہے یہی جمالیاتی کیفیت کا سرچشمہ ہے اور یہی توازن و اعتدال فطرت ہے جو کائنات میں ضبط و نظم، کردار میں سلامتی طبع اور بصیرت اور زندگی میں نشاط اور کا ضامن ہے۔ اسی ضابطۂ فطرت کو رچرڈز نے اپنے نفسیاتی نظریے کے مطابق ایک ایسے حیات سے تعبیر کیا ہے جس میں کوئی جبر اور کسی جبلی خواہش کا دوسرے خواہش کے ذریعے استیص ہو اور سبھی جبلی آسودگیاں توازن اور تناسب سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ رچرڈز کے الفاظ میں:[3]

"The completed mind would be that perfect mind... in which no disorder, no mutual frustration of impulses remained."

رچرڈز کی اپنی نفسیاتی توضیح سے قطع نظر چینی تنقید نے عالمی تنقید کو ایک نیا انداز فکر بخشا اور تعجب کی بات نہیں ہے کہ بعد کے دور میں ایذرا پاؤنڈ اور بعض دوسرے مغربی نقادوں کاروں نے اس نقطۂ نظر کو اپنے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں پروفیسر نریش چند کتاب 'نیو کریٹی سی ازم' سے مندرجہ ذیل اقتباس قابل توجہ ہے:

'ہر چند کہ چینی فلسفۂ جمالیات نے مغربی دنیا کو چین کی خود اختیار کردہ علیحدگی کے باعث متاثر نہیں کیا مگر عہد حاضر میں بعض جدید نقادوں نے اسے دریافت کیا ہے اور اس کو اپنے طور پر ہیئتی تنقید کے تشکیلی اثرات کی شکل دے دی ہے... آئی اے رچرڈز اور ایذرا پاؤنڈ

1. آئی اے رچرڈز بحوالہ بالا، ص 584
2. ایضاً، ص 585، 586
3. آئی اے رچرڈز بحوالہ بالا، ص 584
4. نیو کریٹی سزم، مطبوعہ ودآبہ ہاؤس، 1688 نئی سڑک، دہلی، 1979ء

کے نام فوراً ہی ذہن میں آتے ہیں... رچرڈز کا نظریہ ہم آہنگی (سن ایس تھے سس)
کنفیوشس کی نظریۂ چونگ یونگ سے ماخوذ ہے۔ اپنی کتاب فاؤنڈیشن آف ایس تھے
ٹکس... میں وہ کنفیوشس سے مندرجہ بالا اقتباس نقل کرتا ہے 'کسی قسم کے میلانات نہ
رکھنا چونگ کہلاتا ہے اور کسی قسم کی تبدیلی سے بے نیاز ہونا یونگ ہے۔ چونگ سے مراد
ہے توازن اور یونگ وہ مستقل اصول ہے جو آسمان کے نیچے ہر شے کو ضابطہ بخشتا ہے۔'

جب غصہ، غم، خوشی اور نشاط شخصیت میں موجود ہوں اور ظاہر نہ ہوں تو دماغ توازن کی حالت میں کہا جا سکتا ہے۔ جب جذبات متحرک ہوں اور مناسب حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں تو اس حالت کو اعتدال کی حالت قرار دیا جا سکتا ہے۔ اعتدال اور توازن دونوں موجود ہوں تو ہر چیز کو مناسب مقام مل جاتا ہے اور فروغ حاصل ہوتا ہے اور اس کیفیت کا حصول آرٹ کا محرک بھی ہے اور اس کا مقصد بھی۔

فن کار گویا ایک قسم کی شفاف شخصیت ہے جو اس کائناتی ضابطے، توازن اور اعتدال کو اظہار کا وسیلہ عطا کرتا ہے اور بے ہیئت کیفیت کو ہیئت اور شکل بخشتا ہے۔ یہ ضابطہ یا ہیئت کیا محض صورت ہے یا اس سے خیال اور جذبے کا اجتماعی پیکر بھی مراد ہے اس کی مختلف توجیہیں ممکن ہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ چینی تنقید[1] نے ایک نیا نقطۂ نظر ضرور پیش کیا ہے جس کا مناسب اطلاق ہنوز نہیں ہو سکا۔

---

1. اس ضمن میں رشید ملک کا یہ بیان قابل توجہ ہے: 'چین میں جب تاؤ اور ماؤ مکاتیب فکر پھل پھول رہے تھے تو ان پر ین یانگ اسکول چھانا شروع ہوا اور اس نے تمام مکاتیب فکر کو متاثر کیا۔ بنیادی طور پر اس کے خیالات کا انحصار دو قوتوں پر تھا۔ ایک ین جو منفی کمزور منفعل اور منتشر کرنے والی اور دوسری یانگ جو مثبت، محرک، مضبوط اور مجتمع کرنے والی ہے۔ تمام چیزیں ان ہی کے عمل اور ردعمل سے وجود میں آتی ہیں اس نظریے کے ساتھ منسلک پانچ عناصر کا نظریہ ہے۔ یہ عناصر دھات، لکڑی، پانی، آگ اور زمین ہیں۔ اس نظریے کے مطابق چیزیں ایک دوسرے کے تعاقب میں ان پانچ عناصر کے مطابق گردش کرتی ہیں۔ ابتدا میں یہ دونوں اصول الگ الگ تھے۔ عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ین اسکول کا نمائندہ Tsow Yen (240-302 ق م) ہے جس نے ین یانگ کے عمل اور ردعمل کو ان پانچ عناصر کی گردش کے ساتھ متحد کیا۔

ین اور یانگ پہلے ایک دوسرے کے خلاف تھے۔ یہ ایک دوسرے کے بعد واقع ہوتے تھے یا ایک دوسرے کی تکمیل کرتے تھے۔ پانچ عناصر کے بارے میں تصور کیا جاتا تھا کہ وہ ایک دوسرے پر غالب آتے ہیں یا ایک دوسرے کو پیدا کرتے ہیں بالآخر تمام عناصر کو مربوط کر دیا گیا تاکہ ہم آہنگی، تضاد پر مسلط ہو سکے اور کثرت میں وحدت پائی جائے۔ ین یانگ اور پانچ عناصر قوت طاقتور عوامل ہیں نہ کہ مادی عناصر۔ حیات کو تغیر کا ایک مستقل عمل قرار دیا جاتا ہے جو معین اور قطعی قوانین کا پابند ہے اور واضح نمونوں Patterns کا اتباع کرتا ہے جن کی بنیاد پہلے سے قائم شدہ ہم آہنگی پر ہے۔'

(معاصر، جلد اول، لاہور، ص 417)

کتابیات

1. مقالہ چینی شاعری، مشمولہ معاصر، پٹنہ، ص13، کلیم الدین احمد
2. مقالہ، مشمولہ معاصر، جلد اول، لاہور، رشید ملک
3. World Literature Vol. 1, by Backner B. Trawick (College Books) Macmillan U.S.A.
4. Literature of the Eeast : ed. Eric B. Caedal. (London)
5. Dictionary of World. Literature : ed. by Shipley, U.S.A.

جاپان میں تنقید کا فروغ

جاپانی آرٹ میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں سے پیار اور چھوٹی چھوٹی حسرتوں اور دردمندیوں کا دکھ چھایا ہوا ہے۔ فطرت کی چھوٹی چھوٹی نعمتیں اور برکتیں یہاں بڑی مقدس اور پیاری معلوم ہوتی ہیں۔ اڑتی ہوئی رنگین چڑیا، ہوا کا ایک مہکتا ہوا جھونکا، دریا کی الہڑ لہر، برسات کا پہلا چھینٹا، عزیز دوست کی معصومانہ مسکراہٹ، نیند کی لذت، ایسی نہ جانے کتنی برکتوں سے جاپانی ادب نے اپنا دامن گلزار کر رکھا ہے۔ یہ تقدس دراصل زندگی کی بے ثباتی اور پیہم تغیر پذیری کے احساس سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بعض نقادوں نے Impermancence of life زندگی کی بے ثباتی اور Sensitivity to things اشیا کے احساس کو جاپانی ادب کا مرکزی تصور قرار دیا ہے[1]۔

گزراں اور تغیر پذیر لمحوں سے عبارت زندگی انوکھے مسرت بھرے درد اور درد بھری مسرتوں سے معمور ہے کیونکہ ہر مسرت کے پیچھے تبدیلی اور فنا کا احساس جلوہ گر ہے اور سبھی اشیا اور ان سے متعلق واقعات اور احساسات درد بھری مسرت کے ان ہی لمحات میں ڈھل جاتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ان مرکزی تصورات کے پیچھے جاپانی فکر پر بدھ اثرات کو بھی بڑا دخل ہے۔ بدھ نے نروان کی تلاش تغیر اور فنا کے اسی شدید احساس سے شروع کی تھی اور بدھ مت کے پیچھے کارفرما فکر جاتک کہانیوں اور دیگر تمثیلی قصوں کے ذریعے ملکوں ملکوں پہنچی۔ دے ساکو اکے ڈانے بجا طور اشارہ کیا ہے کہ شودوشی کہلانے والے بدھ مبلغ مختلف علاقوں میں جا کر اس قسم کی کہانیوں کے ذریعے بدھ مت کے مرکزی

---

1. Daisaka Ikeda Motion Novinga on the Japanese classics conversation and appreciation, New York, Wealtherehill, Tokyo, P. 121, 1979 بسلسلہ گنجی کی کہانی

تصورات عام کرتے تھے[1]۔

بدھ مت فلسفیانہ سطح پر لمحات گزراں اور تغیر پذیر صورتوں کے پیچھے حقیقت کا تصور تلاش کرتا ہے اور اسی تصور پر اس کے مختلف افکار و اقدار قائم ہیں۔ اگر زندگی صرف لمحات گزراں اور مختلف تغیر پذیر اشیا اور ذہنی کیفیات ہی سے عبارت ہے تو کیا شخصیت یا حقیقت کا وجود تسلیم کیا جا سکتا ہے یا نہیں اور اگر کیا جا سکتا ہے تو اس وجود کی نوعیت کیا ہوگی؟ اسی بنا پر ادب کی تعریف پیرایۂ بیان یا ہیئت کی روشنی میں نہیں کی گئی ہے اور جاپانی تنقید نے اسے عرفان وجود قرار دیا ہے:

The seeks to explore the meaning of human existence
to discover that is at the very core of life. 2

ظاہر یہ تعریف خطرناک حد تک فلسفے اور مذہب سے قریب ہے لیکن یہاں بہر حال ان سب میں یہ امتیاز پھر بھی باقی رہتا ہے کہ ادب یہ کام مشاہدے اور نجی تجربے کی بنیاد پر انجام دیتا ہے جبکہ فلسفہ اور مذہب اسے منطق یا نظریہ یا الہام کی سطح پر کرتے ہیں۔ کام میں بہر حال خاصہ اشتراک ہے یعنی بالآخر کیفیات و لمحات کے پیچھے حقیقت کی واقفیت اور اس کے وجود کا عرفان کیونکر حاصل ہو۔

نامناسب نہ ہوگا اگر اس مرحلے پر جاپانی ادب سے ایسی چند مثالیں پیش کر دی جائیں جن میں فنا اور تغیر کا یہ درد اور اشیا سے ذاتی وابستگی کا یہ دردمندانہ شعور واضح طور پر موجود ہو۔ مثلاً موسم کا احساس:

بہار میں چرس کے پک جانے کا خیال آتا ہے
مگر خزاں
بہت سی چیزوں کی اداسی سے کیسی معمور ہے

(شیوشو[3] تصنیف 10005ء)

یا: پانی کی سطح پر تیرتی ہوئی چڑیا
تجھے میں بے تعلقی سے کیونکر دیکھ سکتا ہوں

---

1. ص 165، ایضاً
2. ص 91، ایضاً
3. ایضاً، ص 98

میں بھی تو
بہتے ہوئے پانی کی اس دنیا میں رہتا ہوں

(لیڈی[1] مراسکی، گنجی کی کہانی میں)

یا اسی طرح ایک مشہور ہائیکو:
مندر کے بڑے گھنٹے پر
تتلی کیسی بے خبر سوئی ہوئی ہے[2]

اسی طرح کے درد سے معمور وہ Poems of the frontier guard کی شاعری ہے جو اردو کے بارہ ماسوں سے ملتی جلتی ہے، جس میں قدیم جاپان کے نوجوان سپاہی اپنی محبوبہ سے دور ہونے کا شکوہ کرتے ہیں اور جوانی کے بے کیف گزرنے کے ماتم گزار ہیں:

کیسا بھیانک ہے یہ شاہی فرمان
میرے نام
کل سے مجھے
اپنی بیوی کے بجائے گھاس پھوس کو گلے لگا کر سونا ہوگا

یا اسی طرح:
'ماں اور باپ دونوں نے میرے سر پر ہاتھ پھیرا اور کہا:
خدا تیرا نگہبان ہو
اب ان لفظوں کو بھلانا کتنا دشوار ہے'[3]

یا اسی سلسلے کی ایک اور مختصر نظم:
'اس بار کس کا شوہر سرحد کی چوکی پر ڈیوٹی دینے جا رہا ہے؟'
ہائے اس عورت کو میں کتنے رشک سے دیکھتی ہوں

---

1. ایضاً، ص117 2. ایضاً
3. ایضاً، ص38

و یہ پوچھتی ہے اور اسے خود کو کوئی فکر نہیں ہوتی [1]
: بچے میرا دامن کھینچتے
: تے رہ گئے
ں انھیں چھوڑ کر چلا آیا
ران کی ماں ان کے پاس نہیں ہے [2]
طرح گنجی کی کہانی میں مختلف قصے انسانی زندگی کی بے ثباتی، تغیر پذیری اور درد کو بیان
۔دای ساکوا کے ڈا مصنفہ لیڈی مراسا کی ان دنیوی علائق سے حاصل ہونے والی سبھی
ان حاصل کرنے یا صحیح بصیرت کے حصول میں سیڑھی کے مختلف ڈنڈے قرار دیتی
و گنجی جو بہ یک وقت مذہبی ہے، سیاسی کردار بھی اور رومانی ہیرو بھی ہے اور
K مصنفہ کی اپنی ذہنی اور جذباتی کشمکش ہی کے مختلف روپ نہیں ہیں بلکہ وہ انسانی
ف ارادوں کی اصلیت کو بھی بے نقاب کرتے ہیں یعنی ان گزرتے ہوئے لمحات
باور اعمال کے پیچھے دراصل شعور کی کئی منزلیں اور کئی مرحلے ہیں اور ادب کا واسطہ اتنا
ت و کیفیات، اشیا اور اعمال کی عکاسی یا نقل سے نہیں ہے جتنا ان کے پیچھے چھپی ہوئی
اسے ہے۔
ی دای ساکوا کے ڈا:

"If we examine the nature of time carefully, we w find that it is nothing other than the moment l moment flowering of the life force... and the attem to discover this abiding reality that exists within t phenomenon of impermance is what gives rise to t emotion of awareness, the sensitivity, to life and t things." 4

---

3 .2 ایضاً، ص 39
.. .4 ایضاً، ص 126

بدھ مت نے وجود کی دس سطحوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے چھ سطحیں حواس ظاہری کی ہیں۔ پانچوں حواسوں کے علاوہ چھٹی سطح شعور sense centre constianscy کی ہے ساتویں ذہنی mind consciousness اور آٹھویں alaya یا ارفع بصیرت کی ہے جب کہ نویں سطح خالص شعور Kampon Jorhiks کی ہے اور دسویں سطح نروان کی ہے۔ جب انسانی وجود احساس اور کیفیات کے دائرے سے بلند ہو جاتا ہے اور یہی فلسفیانہ اور جمالیاتی دونوں بصیرتوں کا آخری نقطہ ہے۔ لہٰذا فن کا بنیادی قصہ نہ صرف فن کار کی ان اعلیٰ شعور کی کیفیات تک رسائی ہے بلکہ دوسروں کو بھی اس منزل تک لانا اور ان کیفیات تک ان کی رسائی کرانا ہے۔ یہ محض ایک مذہبی یا روحانی مکاشفہ نہیں بلکہ جمالیاتی تجربات کا حاصل ہے۔ بقول کےڈا:

> Literature : is an attempt to discover the eternal and ultimate reality of life by confronting the phenomena that are invalued in daily human existance. In terms of ten states of existence, it is an attempt to press forward from the ninth state of existence to an understanding of the highest state, that of Buddhahood. In terms of the nine types of consciousness, it is an attempt to move from the sixth or seventh type of consciousness to the ninth. 2

اور اسی اعلیٰ تر تنقیدی فکر کو ادب اور اس کے اصول و نظریات کی اساس بنایا گیا ہے۔ 'گنجی کی کہانی' کی مصنفہ لکھتی ہے:

> If the story writer wishes to speak well, then he choose

---

1. ایضاً،ص 127،136
2. ایضاً،ص 145

the good things and if he wishes to hold the readers 'attention, he chooses had things extraordinarily bad things good things and bad things alike.' they are things of this world and no other. To the ignorant they may seem to be at cross purposes. The great vehicle is full of them but the general burden is always the same.1

ان مباحث میں قاری کو ہندوستان کے نورس کے نظریے کی یاد آئے گی، لیکن مماثلتوں کا یہ سلسلہ دور تک پھیلا ہوا ہے۔ ادب کا تعلق ایک گہرے شعور اور ایک زیادہ حقیقی بصیرت سے جوڑ دیا گیا ہے جو مادی اشیا اور واقعات ہی کی نہیں نفسیاتی اور ذہنی جذباتی کیفیات کی تغیر پذیری سے بلند ہو کر حقیقی عرفانِ وجود کی تلاش کرتی ہے اور وہی ادب کی تخلیق بھی کرتی ہے اور اس کا رشتہ عام قاری سے استوار کر کے اسے اعلیٰ کیفیت اور بصیرت تک پہنچاتی ہے۔ گویا یہی تخلیقی عمل کا سبب بھی ہے اور یہی اس کا جواز بھی۔ اسی سے ملتی جلتی کوئی کیفیت ہوگی جسے اسلامی تصوف میں 'بے رنگی' کا نام دیا اور اسے ہر قسم کے احساسات سے بلند قرار دے دیا۔ اصغر گونڈوی نے اُسے اپنے مشہور شعر میں بے حسی کے لفظ سے یاد کیا ہے:

بار الم اٹھایا رنگ نشاط دیکھا
آئے نہیں ہیں یوں ہی انداز بے حسی کے

گویا نظریاتی سطح پر ادب کا رشتہ اس بصیرت تک رسائی سے ہے جو اصل آگہی اور نفسِ عرفان ہے اور اس آگہی اور عرفان کا حصول جہاں تخلیقی فن کار کا وسیلہ اور تخلیقی فن کی بنیاد ہے وہاں اسے دوسروں تک پہنچانا اور اس کو عام کرنا اس کا مقصد بھی ہے یہاں ادب خود اصل عرفان ہے۔

عملی سطح پر اس طرزِ فکر نے جاپانی ادب میں ڈرامے میں نوہ ڈرامے، شاعری میں ہائیکو اور نثر میں گنجی کی کہانی کو جنم دیا۔ پہلی دو اصناف ہیں اور آخری کہانیوں کا ایسا مجموعہ جو خود صنف بن گیا۔

---

1. ایضاً، ص146، noted from Fire flies's Tales of Genji.

نوہ ڈرامے کے رشتے اس قسم کی نفسیاتی کیفیت سے بہت گہرے ہیں۔ نوہ ڈرامے واقعات کی نقل نہیں ہے انھیں یونانی ڈراموں کی طرح نہ تو مثبت کی چیرہ دستیوں کی مقاومت کی داستان قرار دیا جاسکتا ہے، نہ ارسطو اور افلاطون یا زمانہ حال کے ڈراموں کی تنقیدی گرامر کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے اس کا تو اپنا ایک الگ محاورہ ہے اس محاورے کی دو خصوصیات ہیں۔ پہلی یہ کہ مخصوص اجتماعی روایات اور اس کے مانوس اور مقبول قصوں میں نوہ ڈرامے کے واقعات اور کردار رچے بسے ہوتے ہیں اور پڑھنے والے اور لکھنے والے کے درمیان ترسیل کی اہم کڑی بن جاتے ہیں۔

دوسری یہ کہ نوہ ڈرامے کا طرز حقیقی کے بجائے تخیلی ہوتا ہے۔ نوہ ڈراما نیرنگ نظر نہیں ہے۔ وہ نظریوں کو حقیقت کا دھوکہ نہیں دیتا بلکہ دیکھنے والے کو اپنے تخیل کی مدد سے واقعات کی کڑیاں اور منظر نامے کی تفصیلات خود فراہم کرنے کی دعوت دیتا ہے اور اس طرح دیکھنے والوں کو تخلیقی عمل میں شریک کر لیتا ہے۔

نوہ ڈرامے کا مرکزی تاثر انھیں دو کیفیات سے عبارت ہوتا ہے جسے دنیا کے فانی اور ہردم تغیر پذیر ہونے کے دکھ اور اشیا اور واقعات کے دردمندانہ احساس Sensitivity to things سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ نوہ ڈرامے کے اختتام پر ناظرین ایک لطیف دردمندانہ احساس سے دوچار ہوتے ہیں جو بڑا دھیما دھیما اور معصومانہ سا ہوتا ہے اور زندگی کے زیادہ گہرے اور زیادہ بسیط عرفان کی طرف رہبری کرتا ہے۔

اسی طرح ہائیکو گو عروضی خصوصیات سے عبارت ہے مگر اس کا اصل حسن اس کی لطیف اشاریت میں مضمر ہے۔ ہائیکو بات کو صراحت اور تکمیل کے ساتھ نہیں کہتا بلکہ صرف ایمائیت سے پڑھنے والے کو نئی فضاؤں کی طرف موڑ دیتا ہے۔ چند لکیروں کی مدد سے دیکھنے والوں کو پوری تصویر کا پیکر ابھارنے کا کام کرتا ہے۔ اس سلسلے میں سنسکرت شعریات میں دھونی کے تصور اور اردو شاعری میں غزل کے شعر کے اختصار اور ایمائیت سے ہائیکو کی بہت قریبی مماثلت ہے اور اس اعتبار سے اس اختصار اور ایمائیت کو ایشیائی مزاج کی خصوصیت قرار دیا جاسکتا ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی ہائیکو کا دائرہ محدود اور متعین رہا ہے گو عہد جدید میں اس پابندی کو برقرار نہیں رکھا گیا اور اس میں ہر قسم کے مضامین نظم ہونے لگے۔ ہائیکو کی ایمائیت کی مندرجہ ذیل مثال نمائندہ ہے:

مندر کے بڑے گھنٹے پر بیٹھی
اس چھوٹی سی رنگین تتلی کو دیکھو
کیسی بے خبر سو رہی ہے

اس میں ایک طرف مندر کے گھنٹے کے تقدس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو بڑا ہے اور یہ گھنٹا جتنا بڑا بے رنگ اور وزنی ہے تتلی اُتنی ہی بے بضاعت ہونے کی حد تک چھوٹی، مگر رنگین اور خوبصورت پروں والی ہے۔ دوسری طرف اس تتلی کے بے خبر سونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ یہ بے خبر سونے والی رنگین تتلی نہیں جانتی کہ تھوڑی دیر میں گھنٹا بجے گا اور وہ کچل کر مر جائے گی۔ وہی زندگی کی بے ثباتی اور Impermanence کا لطیف درد وہی اشیا اور واقعات کا دردمندا احساس!

گنجی کی کہانی میں بھی یہی کھوئی کھوئی سی دردمندانہ کیفیت موجود ہے۔ گنجی عیش پسند، رومانی مزاج نوجوان بھی ہے، شہزادہ بھی ہے اور روحانیت اور مذہب کے تصورات سے آشنا بھی ہے، زندگی کے مختلف تجربوں سے گزرتا ہے اور تقریباً کہانی کے ہر موڑ پر ٹھہر کر نظر بازپسیں ڈالتا ہے اور غور کرتا ہے کہ آخر تغیر اور بے ثباتی کے ان لمحات گزراں کی حقیقت کیا ہے۔ یہ تو فقط تتلیوں کے پروں کی طرح پکڑنے والوں کی انگلیوں میں رنگین نشانات ہی چھوڑ جاتے ہیں۔

ان اصناف کی ہیئتی خصوصیات سے قطع نظر ان میں تنقیدی نظریے کی کارفرمائی صاف ظاہر ہے۔ ادب حقیقی علم و عرفان اصل آگہی اور اصل بصیرت ہے اور یہ آگہی اور بصیرت زندگی کے گریزپا لمحوں کے پیچھے رواں دواں حقیقت کے عرفان سے عبارت ہے اور یہ عرفان اسی ذہنی کیفیت اور احساس صورت حال ہی کے ذریعے حاصل ہوسکتا ہے۔ یہ ارفع شعور اور یہ اعلیٰ تر سطح کی احساسی کیفیت[1] یا بصیرت Consciousness عرفان حقیقی اور موضوع اصلی ہے اس تک پہنچنے کے وسیلے بے شمار ہیں۔ واقعات، قصے، کردار یا مضامین خواہ کیسے ہی کیوں نہ ہوں، ان کا اصل مدعا یا مرجع ایک ہی ہے اور اس مشترک کیفیاتی سطح تک رسائی کے لیے اجتماعی قصوں، حکایتوں، واقعوں، کرداروں

---

1. یہاں حسیت Sensivitily اور Consciousness شعور یا بصیرت کے مترادفات سے غلط بحث کا امکان ہے جبکہ یہاں مراد انسانی آگہی کی وہ سطح ہے جس میں احساسات اور افکار دونوں شامل اور شریک ہیں اور ایک مکمل اکائی میں تبدیل ہوجاتے ہیں جو ایک مکمل اور مربوط 'شعور' یا 'بصیرت' کی پرت بناتی ہے۔

دیومالائی اور اساطیری کہانیوں اور علامتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہے اس سے کام لیا جاسکتا ہے۔

اس اعتبار سے جاپان کا کلاسیکی ادب بھی بنیادی طور پر نجی نہیں اجتماعی ہے۔ ایسی لاتعداد تخلیقات ہیں جن کے مصنف کا نام معلوم نہیں، ان کا تعلق اجتماعی تجربات سے ہے اور یہ عوامی ادب کا ناقابل فراموش حصہ بن چکی ہیں کیونکہ وہ اس بصیرت کے تہذیبی کردار Ethos کی آئینہ دار ہیں اور اس بصیرت تک پہنچاتی ہیں جو انسانی علم و عرفان کی اصل ہیں۔

کتابیات

1. Literature of the East (op. cit)
2. Dictation of world literature : Ed. Shipley (op. cit)
3. World Literature Vol. I, (op. cit)

لوہ ڈرامے پر مضامین مشمولہ رسالہ 'عصری ادب' دہلی

معاصر، پٹنہ

سویرا، لاہور

ہندوستانی شعریات

ہندوستان میں احساس جمال کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔ قصہ مشہور ہے کہ ایک بار سارے دیوتا دیوتاؤں کے دیوتا برہما کے پاس فریاد لے کر گئے کہ انسان بدی کی طرف جلد راغب ہوتا ہے اور نیکی اور اچھائی کے کاموں کی طرف ترغیب دی جائے تو کوئی وعظ و نصیحت نہیں سنتا اور نیکی اور اچھائی کی بات خشک اور غیر دلچسپ معلوم ہوتی ہے۔ برہما نے ان باتوں کو غور سے سنا اور نرت، ناٹیہ اور سنگیت کا ایک نیا پانچواں وید تدوین کیا اور ہدایت کی کہ ان وسائل سے لوگوں کو نیکی کی طرف راغب کیا جائے گویا جمالیات کے مقصد کا تصور صنمیات اور پرانے افسوں و افسانے میں بھی شامل ہے۔

سنسکرت تنقید کی ابتدا بھرت کے ناٹیہ شاستر سے ہوتی ہے جس کے سنہ تصنیف کے بارے میں اختلاف ہے۔ بعض پہلی صدی قبل مسیح اور بعض کے نزدیک پہلی صدی بعد مسیح[1] (300ء) اس کا زمانہ تصنیف قرار دیتے ہیں۔ بلاشبہ اس کے بعض حصے الحاقی ہیں۔ بنیادی طور پر تصنیف کا موضوع ڈراما ہے۔ شاعری اور دیگر فنون لطیفہ کا ذکر ضمنی طور پر آ گیا ہے، لیکن تنقیدی نقطۂ نظر سے بھرت نے رس کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ سنسکرت جمالیات کی بنیاد بن گیا۔

رس کا نظریہ مصنف کے نقطۂ نظر سے فن پر غور کرنے کے بجائے قاری اور مخاطبین کے نقطۂ نظر سے فن پر غور کرتا ہے۔ سنسکرت جمالیات نے انسان کے بنیادی جذبات کا تجزیہ کرنے کی

---

1. An introduction to Indian Poetics by Raghwan and Nagendra. Macmillion, 197C. P.5. article of Prof. P.V. Kane

کوشش کی ہے، جس طرح یونان کے بعض حکمانے انسان کے جملہ حواس کو پانچ حواس خمسہ میں تقسیم کر دیا تھا۔ اسی طرح انسان کے پورے جذباتی نظام کو سنسکرت جمالیات نے 9 رس کی شکل میں تقسیم کرنے کی کوشش کی۔ ہر فن پارہ اپنے مخاطبین کے 9 بنیادی حواس میں سے کسی ایک حاسہ پر اثر انداز ہوتا ہے اور اسی کے مطابق اس کی تاثیر اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے۔

یہ 9 رس مندرجہ ذیل ہیں:

1. شرنگار (رومان)
2. ہاسیہ (مزاح)
3. کرونا (سوز و گداز
4. رودر (ہیبت)
5. ویر (شجاعت)
6. بھی بھتس (تنفر)
7. ادبھت (حیرت)
8. بھیانک (خوف)
9. شانت (سکون و سپردگی)

اسی طرح آٹھ غالب جذبات و احساسات ہیں: محبت، غم، غصہ، خوف، نفرت، حیرت اور عمل کی قوت، ان ستھائی بھاؤ سے مختلف ضمنی اور ذیلی جذبات و احساسات پیدا ہوتے ہیں جنھیں دبھاچاری بھاؤ کہا گیا ہے۔

سنسکرت جمالیات کے ماہرین نے مختلف قسم کے رس پیدا کرنے کے لیے ڈراما نگار کی پیدا کردہ صورت حال یا اس کے خارجی محرکات کو وبھاؤ کا نام دیا ہے۔ جذبات اگر ڈرامے کے کسی کردار کے لیے پیدا ہوں تو آلم بن وبھاؤ قرار پائیں گے اور اگر کسی مخصوص صورت حال سے پیدا ہوتے ہوں تو اُدّی پن کہلائیں گے مثلاً اگر ڈرامے کے کسی سین میں ایک نوجوان مرد کسی دوشیزہ کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور تنہائی، موسم بہار، پھولوں کی مہک اور چاندنی رات کی خوشگوار کیفیت

اس رومانی فضا کو زیادہ دلکش بناتی ہے۔ ایسی صورت میں ہیرو اور ہیروئن جن کے لیے دیکھنے والے کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں۔' آلم بن وبھاؤ' ہوں گے اور پھولوں کی مہک، چاندنی رات وغیرہ 'ادی پن وبھاؤ' کہے جائیں گے۔ جن جسمانی حرکات وسکنات سے جذبات کا اظہار ہوگا انھیں انو بھاؤ کہا جائے گا اور مختلف جذبات واحساسات جن کی مدد سے یہ مجموئی کیفیت عبارت ہوگی اسے وبھا چاری کا نام دیا جائے گا۔

بھرت کے نظریۂ رس پر بحث کا آغاز صحیح معنوں میں ابھینو گپت کی ناٹیہ شاستر کی شرح سے ہوا۔ بحث دو اصطلاحوں پر مرکوز تھی 'سنیوگ' اور 'رس نش پتی'۔ سنیوگ سے مراد مختلف کیفیات کے ذریعے کسی ایک غالب جذبے کی آفرینش مراد ہے یعنی مختلف احساسات وکیفیات سے مل کر ایک بنیادی جذبے کی تخلیق۔ ان بنیادی جذبوں کو (ستھائی رس) قرار دیا گیا اور بھٹ نے اس پر زور دیا کہ رس کے بنیادی جذبے 'وبھاؤ'، 'انو بھاؤ' اور 'وبھا چاری' یعنی خارجی محرکات۔ ضمنی کیفیات اور جسمانی حرکات وسکنات کی مجموئی آمیزش سے تخلیق پاتے ہیں۔ آمیزش کے اس نظریے کے مخالفین کا اعتراض یہ تھا کہ اگر 'وبھاؤ'، 'انو بھاؤ' اور 'وبھا چاری' کو رس کا وسیلۂ اظہار مانا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ ان عناصر کے ذریعے ادا کیا جانے والا رس پہلے سے موجود تھا جب کہ درحقیقت ان تینوں کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے 'وبھاؤ'، انو بھاؤ' اور 'وبھا چاری' یعنی ڈرامے کے سبھی مناظر وواقعات کے خاتمے کے بعد بھی رس کی کیفیت کا دیر تک ناظرین پر طاری رہنے کا جواز بھی پیش نہیں کیا جا سکتا۔

'رس نش پتی' یعنی رس کی تکمیل کے سلسلے میں بھی بحث کے دوران بعض نئے پہلو سامنے آئے۔ سوال یہ ہے کہ رس اگر ناظرین پر تخلیق کار کی پیدا کردہ جمالیاتی کیفیت کا نام ہے تو پھر اسے وسیلۂ ترسیل کی ہی ایک شکل ماننا پڑے گا اور اس صورت میں تین مسائل حل طلب ہوں گے:

1. یہ کہ تخلیق کار کی باطنی کیفیات یا مافی الضمیر کا تعلق تخلیق کے اس تاثر سے کیا ہے، جو ناظرین یا قاری پر مرتب ہوتا ہے اور ان دونوں میں کون سی کیفیات مشترک ہیں۔
2. تخلیق کار کے تخلیق کے لیے آمادہ کرنے والی 'حقیقت' یا اس کے باطنی محرکات کی

نوعیت کیا ہے اور یہ 'حقیقت' یا 'حقیقتیں' تخلیق کار اور ناظرین وقارئین کے درمیان مشترک حیثیت رکھتیں ہیں یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں فن کا حقیقت سے کیا تعلق ہے اور کیا یہ تعلق تخلیق کار اور اس کے ناظرین دونوں کے درمیان مشترک ہوتا ہے؟

3. کیا تخلیق پہلے سے موجود نفس مضمون کو رس کے تقاضوں کے مطابق پیش کرنے کا نام فن ہے یا پھر وہ ایک ایسی کیفیت اظہار ہے جو اظہار کے دوران ہی تخلیق پاتی جاتی ہے اور رس کے تقاضوں کے مطابق شعوری طور پر پیش کیے جانے کے بجائے ایک والہانہ غیر شعوری یا نیم شعوری عمل سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔

ان تینوں سوالوں کا تعلق کسی نہ کسی شکل میں تخلیق کار اور ناظرین کی مشترک نفسیات سے ہے ان کو حل کرنے کے لیے 'بھٹ نایک' نے 'بھاؤ کتو' اور 'بھوج کتو' کی اصطلاحیں ایجاد کیں۔ ان کے نزدیک تخلیق کار کی اس نفسیاتی ژرف بینی اور جمال آفرینی کی قوت 'بھاؤ کتو' ہے جس کے ذریعے وہ معمولی افراد اور واقعات سے کیفیت آفرینی کرسکتی ہے اور ناظرین وقارئین کے اندر ان کیفیات سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت بھوج کتو کہلاتی ہے گویا 'مذاق سلیم' کا بندھن تخلیق کار اور ناظرین وقارئین کے درمیان مشترک ہے۔

ابھینو گپت ان دونوں صلاحیتوں کے الگ الگ وجود اور ان کے امتزاج سے رس کی مجموعی کیفیت کے عبارت ہونے سے منکر ہے اس کے نزدیک رس پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیت کسی قسم کے خارجی 'حقیقت کی عکاسی' نہیں ہے بلکہ وہ 'حقیقت' کو بھی غیر ضروری وقتی اور زمانی مکانی تعینات سے آزاد کر کے اسے جمالیاتی تعیم کی سطح تک پہنچاتی ہے جہاں اس سے لطف لینا ناظرین وقارئین کے لیے مادی اور علائق سے بے نیاز ہو کر ممکن ہو جاتا ہے اسی نقطۂ نظر سے وہ المیہ ڈرامے سے ناظرین وقارئین کے لیے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا جواز پیدا کرتا ہے اور یہی جمالیاتی تعیم مذاق سلیم کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

ابھینو گپت کا استدلال یہ ہے کہ لاتعداد متفرق انفرادی تجربات واحساسات کے انبار میں ہر فرد کے لاشعور میں ایسی حسی کیفیات موجود رہتی ہیں جنھیں عام انسانی جبلتوں سے تعبیر کیا جاسکتا

ہے۔ یہ عام انسانی جبلتیں اوراس کی نشانیاں زمان ومکان سے تقریباً آزاد ہوتی ہیں اور انفرادی اور نجی تفصیلات کے اختلافات کے باجود ایک مشترک آہنگ رکھتی ہیں۔ فن کار کی ذات بھی اسی قسم کی انسانی جبلت کی پروردہ کیفیات سے عبارت ہوتی ہے۔ اس کی تخلیق اپنے نجی تجربات اور خارجی عوامل سے تحریک پا کر ان تجربات کی اسی جبلی عمومیت تک پہنچتی ہے جہاں وہ سبھی انسانوں کے اندر چھپی ہوئی ان جبلی کیفیت کو بیدار کرسکتی ہے اور یہی لمحہ اس کے اور اس کے قارئین و ناظرین کے درمیان 'رس' کی تخلیق وترسیل کا لمحہ ہوتا ہے۔ گویا رس مادی محرکات اور خارجی تجربات سے پیدا ہونے والی اس کیفیت کا نام ہے جو غیر ضروری نجی تفصیلات سے آزاد ہوکر تطہیر پا چکی ہو یا دوسرے لفظوں میں Personalise اور عموی کیفیت Generalisation کا ارتفاع حاصل کر چکی ہو۔ تطہیر وارتفاع کے اسی عمل کی بنا پر ابھینو گپت اور بھٹ نا یک دونوں 'آلوکک' (غیر ارضی) یا 'چمتکار' (معجزہ) کا نام دیتے ہیں اور جمالیاتی تجربے کو عام انسانی تجربات سے مختلف قرار دیتے ہیں۔

جمالیاتی تجربے کی نوعیت سے بحث کرنے سے قبل ضروری ہے کہ 'رس' کے اس نظریے کے بعض متعلقات پر غور کرلیا جائے۔ اس نظریے کے مطابق صورت حال یہ نہیں ہے کہ شاعرانہ (یا ڈرامے کا) نفس مضمون کسی خارجی حقیقت کی نقل کی صورت میں پہلے سے موجود ہو جسے شاعر یا ڈراما نگار کو کسی متعینہ رس کے تقاضوں کے مطابق سجا بنا کر یا کتر بیونت کر کے الفاظ میں پیش کرنا ہو بلکہ تخلیق کار کے لیے حقیقت نجی احساسات وتجربات کے محض نجی پن کی مادی تفصیلات سے تطہیر شدہ اس حصے سے عبارت ہے جو رس کے پڑھنے والوں میں جبلی عمومیت کو بیدار کر کے متعلقہ رس کے ذریعے جمالیاتی تاثر پیدا کرسکے اس اعتبار سے 'رس' تخلیق کار اور حقیقت کے درمیان وسیلۂ ترتیب بھی ہے اور ذریعۂ اظہار بھی اور چونکہ تخلیق کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان یہ 'جبلی عمومیت' مشترک ہے لہٰذا خارجی حقیقت کی مادی اور نجی تفصیلات کے بجائے یہی جبلت عمومیت مصنف اور اس کے مخاطبین کے درمیان ترسیل کی اساس، رس کی بنیاد اور جمالیاتی تجربے کا سبب بنتی ہے۔ اس لحاظ سے حقیقت اور فن کے رشتے کا یہ ایک نیا تصور ہے۔

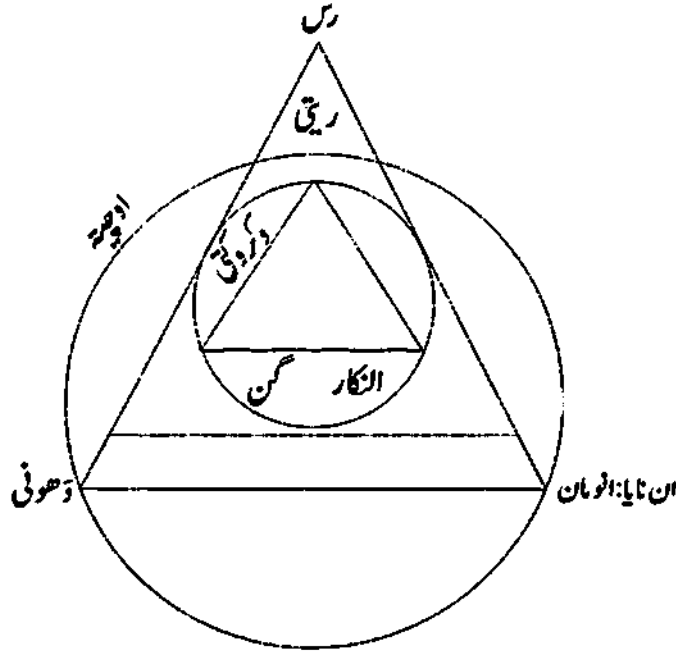
جہاں تک جمالیاتی تجربے کی نوعیت کا سوال ہے اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس سے حاصل ہونے والا انبساط مادی خوشیوں سے حاصل ہونے والے انبساط سے جداگانہ ہے کسی عورت کو مدتوں بعد پہلوٹھی کا لڑکا پیدا ہونے کی خوشی یا کسی شخص کو اچانک بے اندازہ دولت حاصل ہو جانے کی خوشی یا کسی ماہر ریاضی کے اچانک کسی مشکل سوال کو حل کرنے سے حاصل ہونے والی خوشی جمالیاتی انبساط سے مختلف نوعیت کی ہوگی۔ اسی لیے کسی المیہ ڈرامے کو دیکھنے پر ناظرین کو دکھ کے بجائے جمالیاتی 'انبساط' حاصل ہوتا ہے اور 'سوز و گداز' کو جو بظاہر مسرت و انبساط کے مخالف تصورات ہیں شاعری کے لیے ضروری یا کم سے کم معاون سمجھا گیا ہے۔ اس کا جواز سنسکرت جمالیات کے بعض ماہرین نے اس طرح پیش کیا ہے کہ المیہ حادثہ یا سوز و گداز کے واقعات اپنی نجی اور مادی تفصیلات کی بنا پر تکلیف دہ ہوتے ہیں کیونکہ ہم ان کے نجی پن اور ان کی مادی تفصیلات کی بنا پر ان کے بارے میں اپنی معروضیت قائم نہیں رکھ پاتے مگر فن کار ان تجربات سے نجی پن اور مادی تفصیلات کی آلودگی نکال پھینکتا ہے اور ان کی تطہیر کر کے ان میں جبلی عمومیت پیدا کر دیتا ہے جس سے ان سے تکلیف کی بجائے ارتفاع اور نشاط کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور انسان عام اصول کے مطابق المناک واقعات سے گریز کرنے کے بجائے المیہ ڈرامے کے 'المناک' واقعات کو بار بار دیکھنا پسند کرتا ہے اور ان سے جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔

اس اعتبار سے فن نہ تو محض خارجی حقیقت کی عکاسی ہے نہ محض نجی تجربات کو جوں کا توں پیش کر دینے کا نام ہے بلکہ حقیقت کی تشکیل نو ہے اور ایسی تشکیل نو ہے جو تجربے کے نجی پن اور مادی تفصیلات کی گراں باری سے آزاد کر کے جبلی عمومیت کی سطح پر ترتیب دی گئی ہے اور اس جبلی عمومیت کی پہچان نظریۂ رس کے ماننے والوں نے مختلف مستقل نفسیاتی کیفیات کے ذریعے متعین کر دی۔

وی ین جنا، ریتی، گن، دوش

پروفیسر ایس کپو سوامی شاستری[1] نے ہندوستانی شعریات کے مختلف دبستانوں کو مندرجہ

1. Highways and Byways of literary criticism in Sanskrit, Madras, 1945

ذیل نقشے کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور 'وی ین جنا' کو مرکزی تصور تنقید قرار دے کر اس کے مختلف مظاہر اور عناصر کی نشان دہی کی ہے:

دوسری تنقیدی روایات کی طرح سنسکرت نے بھی لفظ و معنی کی اصطلاحوں پر زور دیا ہے اور ان کی باہمی تعلق پر غور کیا ہے۔ شبد اور ارتھ کی یک جائی اور ان کے درمیان ہم آہنگی کو فن کی بنیادی ضرورت اور پہچان قرار دیا ہے۔ کالی داس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف 'رگھوونش' کا آغاز ہی شبد اور ارتھ کی یک جائی کے مضمون والے منگل اشلوک سے کیا ہے اور ان دونوں کو جہانِ معنی کے ماں اور باپ قرار دیا ہے۔ ان کی یک جائی، ہم آہنگی اور مطابقت صرف معنی ہی کی سطح پر نہیں بلکہ صوتی اور محاکاتی سطح پر بھی لازم قرار دی ہے اور یہ صرف اسی وقت ممکن ہے جب لفظ و معنی کا ارتباط محاسن شعری کے مطابق اور معائب شعری سے پاک ہو۔ چنانچہ اسی تصور کی بنیاد پر گن (محاسن) اور دوش (معائب) کا نظریہ وجود میں آیا اور ریتی کا تصور اُبھرا۔ ظاہر ہے ریتی محض اسلوب نہیں

بلکہ سلیقۂ شعری ہے۔

اس سلیقۂ شعری کی ترتیب وتدوین میں بھی بعض محققین کے نزدیک 'دنڈی' کو اولیت حاصل ہے۔ بعض کے نزدیک 'بامہا' کو گو اس کی دستور سازی میں شاید سب سے اہم کام 'وامن' نے انجام دیا جس نے 10 محاسن شعری اور 10 معائب شعری کی فہرست مرتب کی۔ دس محاسن شعری وامن کے نزدیک اوجس، پرساد، شلیش، سمتا، سمادھی، مادھریہ، سوکماریہ، اُدارتا، ارتھ ویکستیہ اور کانتی ہیں۔ یہ دسوں محاسن لفظی بھی ہیں اور معنوی بھی۔ مثلاً اوجس لفظی اعتبار سے ربط کلام ہے تو معنوی سطح پر صلابت فکر ہے۔ لفظی سطح پر کانتی اگر شوکت الفاظ ہے تو معنوی سطح پر 'رس' کی کیفیاتی تصریح ہے۔ بعد کے نقادوں نے دس میں سے صرف تین ہی محاسن کو اہمیت دی۔ اوجس، مادھریہ اور پرساد یعنی ربط وصلابت نحوی لچک اور صراحت اور فصاحت ورنگینی۔

دنڈی نے اپنی تصنیف کاویہ درش سے شاعری کو لفظوں کی ایسی ترتیب قرار دیا جو کیفیت کا اظہار کرتی ہے اور شاعری کی تین قسموں کو تسلیم کیا: نظم، نثری، اور مشترک (مثلاً ڈرامے میں) اعلیٰ ترین شاعری مہا کاویہ (یا رزمیہ) قرار پائی اور اس کی ابتدا دعائیہ سے ہونا اور اس کے موضوع کا روایت سے ماخوذ ہونا یا حقیقی ہونا اور اس کے ہیرو کا ہوش مند اور شریف ہونا اور اس کا شہر، سمندر، موسم، رومانی مناظر، جنگ وجدل، طلوع آفتاب اور چاندنی راتوں کے بیانات سے مزین ہونا لازمی ٹھہرا۔ شاعری تخلیق کے چار مقاصد متعین ہوئے۔ نفع اندازی، ادائیگی فرض، خواہش یا اظہار ذات۔

اسی طرح نثری نظموں کو کتھا اور اکھیا کا کی دو قسموں میں تقسیم کیا گیا اور شاعری کے لیے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش اور ان چاروں سے مل کر بنی ہوئی زبانیں طے پائیں۔ اسلوب کی درجہ بندی ویدر بھ اور گوواطرزوں میں کی گئی اور ان دونوں کے محولہ بالا محاسن اور معائب طے کرائے جن کی مدد سے بھٹ نے ورتی کا آئین شعری مرتب کیا اور ممٹ نے شیرینی صلابت اور صراحت کی تین تنقیدی اقدار اخذ کر کے ان کی مدد سے اپنا نظریہ ترتیب دیا۔

ایک بار پھر ہم پروفیسر کپھوای کے نقشے کی طرف رجوع کریں تو اندازہ ہوگا کہ سنسکرت جمالیات میں مرکزی مقام نظریۂ رس کو حاصل رہا ہے جو قدیم ترین نظریہ بھی ہے اور بنیادی طور پر

معنی سے متعلق ہے بعد کو معنوی سطح پر دو اور تصورات ابھرے جنھیں دھونی اور انو مان کی اصطلاحوں سے یاد کیا جاتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کی تنقید بھی کرتے ہیں اور دونوں کا آغاز تقریباً ایک ہی دور میں ہوا۔

لفظیاتی اور اسلوبیاتی سطح پر سنسکرت شعریات میں ریتی، وی ین جنا کا تصور ابھرا جس نے ایک طرف گن اور دوش (محاسن اور معائب شاعری) کی شکل اختیار کرلی جس میں بیان کے باوقار ہونے پر زور دیا گیا اور دوسری طرف النکار کے نظریے کا فروغ ہوا جسے صنائع و بدائع سے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ النکار ترصیع بیان ہے۔ آنند وردھن نے النکار کو کسی خوبصورت جسم کے زیورات ہی سے مماثل قرار نہیں دیا ہے بلکہ اس کی بھی صراحت کی ہے کہ یہ خود جسم بھی بن سکتے ہیں یعنی وہ خود نفس شاعری بن سکتے ہیں النکار کا عیب ہے کہ اس پر آورد کا گمان ہونے لگے اور وہ نفس شعر کا حسن بننے کے بجائے شاعری کا مقصد معلوم ہونے لگے۔ النکار صنائع و بدائع سے یوں بھی وسیع تر ہیں اور اس کا بنیادی مقصد شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کو زیادہ قوت، جامعیت اور مربوط تاثر آفرینی کی قوت بخشنا ہوتا ہے۔ النکار کے دامن میں تشبیہ، استعارہ، صوتی آہنگ اور مضمون آفرینی اور ایما، یمک، دیپک سبھی شامل ہیں۔ بھامہانے وکروکتی (انفرادیت) اور اتی شیوکتی (مبالغہ) کو شاعری کے مرکزی عناصر قرار دیا ہے۔

ان لفظی اور اسلوبیاتی تصورات کے اس مثلث کے درمیان فنی توازن قائم کرنے کے لیے سنسکرت شعریات نے اوچتیہ یعنی توازن اور تناسب کو اہم قرار دیا۔ اس کا تعلق، موقع اور محل کی مناسبت اور سیاق و سباق کی مطابقت سے ہے۔ ظاہر ہے اوچتیہ ایک ایسی مبہم اصطلاح ہے جس کی کوئی قطعی اور جامد تعریف ممکن نہیں۔ یہاں مذاق سلیم رہبر ہوگا اور توازن رہنما اور یہی شعری حسن کی بنیاد اور جمالیاتی کیفیت کی اصل ہے۔

البتہ اوچتیہ پر دارومدار رکھنے والے اس مثلث میں 'وکروکتی' شعری عظمت کی پہچان بن کر داخل ہوتی ہے۔ وکروکتی کی حیثیت ندرتِ ادا اور نغز گوئی کی ہے۔ عام مضامین کو عام اسلوب کے ساتھ موقع و محل کی مناسبت سے بیان کردینا اچھی کامیاب اور بے عیب شاعری ہوسکتی ہے۔ مگر

عظیم شاعری صرف ان ہی عناصر سے ترکیب نہیں پاتی۔ اس میں ایک اور پراسرار عنصر ندرت ادا کا بھی شامل ہوتا ہے جو شاعری کی انفرادیت کی گواہی دیتا ہے اور بیان میں معجز نمائی کی صورت پیدا کر دیتا ہے۔ روزمرہ استعمال ہونے والے الفاظ اس نادر لمس سے جگمگانے لگتے ہیں اور ان میں ایک عجیب قسم کی دلکشی اور اجنبیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ وکروکتی محض ندرت ادا نہیں ہے ندرت احساس بھی ہے اور نغز گوئی بھی اور اسی کے ذریعے فن ایک نئی کیفیت اور نئی انفرادیت پاتا ہے۔ اس طرح لفظ و معنی ایک نئے مرکب میں جمع ہوتے ہیں اور کیفیات کی نئی تہوں تک پہنچتے ہیں۔

لفظی سطح پر تنقیدی کاوشوں کا ذکر کرتے ہوئے سنسکرت شعریات کے معنیاتی نظام کا تذکرہ ضروری ہے۔ شبد اور ارتھ پر سنسکرت شعریات نے برابر توجہ کی ہے۔ ان کا باہمی رشتہ کیا ہے اور ادب میں ان میں سے کس کو فوقیت حاصل ہے یہ سنسکرت شعریات کے محبوب مباحث ہیں۔ لفظ کی معنیاتی اور اظہاری سطحوں پر غور کرتے ہوئے سنسکرت شعریات نے ان کی مندرجہ ذیل نوعیتوں کی نشان دہی کی ہے:

لغوی معنی کی سطح: جس میں روزمرہ شامل ہے۔

مجازی معنی کی سطح: جس میں محاورہ شامل ہے جیسے 'نو دو گیارہ' ہونے میں الفاظ لغوی معنوی میں استعمال نہیں ہوتا ہے۔

طنز کی سطح: جس میں لفظ بظاہر لغوی معنوں میں اور دراصل اس کے بالکل مخالف معنوں میں استعمال ہوتا ہے جیسے فلاں شخص بڑا عقل مند ہے کہا جائے جب کہ مراد اس کی بے وقوف ہونے سے ہو۔

کنایہ: جس میں مجاز مرسل بھی شامل ہے مثلاً فلاں شخص طویل القامت ہے (اشارہ اس طرف ہے کہ لمبا آدمی بے وقوف ہوتا ہے)

تشبیہ: جس میں لفظ سے دو اشیا یا صورت حالات کے درمیان مماثلت کا اظہار ہوتا ہے۔

استعارہ: جو اشیا یا افراد یا صورت حال کو دوسری اشیا، فرد یا صورت حال کے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔

تلمیح: کسی مشہور تاریخی یا صنمیاتی واقعے یا کردار کی طرف اشارہ کرنے والا لفظ یا الفاظ۔

علامت: جس میں ایک لفظ کئی دوسری اشیا یا صورت حال کی علامت بن جاتا ہے۔[1]

ظاہر ہے کہ لفظوں کی اظہاری سطحیں اور بھی کئی ہو سکتی ہیں اور ہیں لیکن ان سطحوں کی نشان دہی سے یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ الفاظ اور معنی کا رشتہ برابر کا رشتہ نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ خیال بہت مختصر سا ہو اور اس کے لیے غیر ضروری الفاظ کا انبار لگا دیا جائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ خیال عمیق اور بسیط ہو اور الفاظ میں اس کی سمائی نہ ہوتی ہو۔ فلسفی اور شاعر الفاظ کی کوتاہ دامنی کا شکوہ کرتے آئے ہیں اور یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جنھوں نے اظہار کے تمام وسیلوں اور بیان کے سبھی اسالیب پر قدرت حاصل کرنے کی کوشش میں عمر گزاری ہوتی ہے اور الفاظ کے استعمال پر محنت اور ریاضت سے قابو حاصل کیا ہوتا ہے شاعری کا معاملہ فلسفے سے بھی زیادہ نازک ہے فلسفہ محض افکار و خیالات کا بیان کرتا ہے شاعری رس کے ساتھ جذبات اور احساسات کی لطیف ترین تہوں تک پہنچتی ہے۔ اس لحاظ سے ہر سچے اور اچھے شاعر کو الفاظ کے کوزے میں حسیت کے سمندر کو سمونے کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے اور اسی ہفت خواں کا ایک رخ سنسکرت شعریات میں دھونی کے نظریے کی شکل میں ظاہر ہوا۔

دُھوَنی:

دھونی کے نظریے کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ خیال کا جوں کا توں اظہار نہ تو الفاظ کے ذریعے ممکن ہے نہ مناسب۔ ہر طریق اظہار میں رمز و کنایے کی کیفیت ناگزیر ہے۔ لفظ خیال اور کیفیت کا محض اشارہ ہو سکتے ہیں وہ مکمل بیان نہیں ہوتے محض بیان کا کنایہ ہوتے ہیں سننے والے کے تخیل کو برسرکار لانے کا ذریعہ ہو سکتے ہیں۔ یعنی ہر بیان میں ابہام کا کوئی نہ کوئی گوشہ ہونا اور کسی نہ کسی حد تک عمل دخل ہونا لازمی ہے۔ پروفیسر کپھوائی[2] نے دھونی کے تصور کو 'وی ین جنا' کے نظام

1. K.C. Pandey : History of Sanskrit poetics
2. محولہ بالا

میں مرکزی حیثیت دی ہے اور اسے 'جسپرسن' کے اس قول سے Suggestion is impression through اور کروچے کے اس قول سے All expression is art واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ چونکہ کوئی لفظ بھی اظہار مکمل نہیں ہوتا۔ اس لیے اظہار اور ترسیل کے عمل میں ایسے گوشوں کا رہ جانا لازم ہے جو غیر واضح چھوڑ دیے گئے ہوں یہ مسئلہ غیر اہم ہے کہ شعوری طور پر یہ عمل ہوا ہے یا غیر شعوری طور پر لیکن اتنی بات واضح ہے کہ ان دھندلے گوشوں کے تخیل کے ذریعے دھیرے دھیرے قاری کے سامنے آنے سے لطف اور کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے اور آرٹ کی تہہ داری بڑھتی ہے۔

دھونی کے نظریہ سازوں کے نزدیک یہ ابہام یا اشاریت محض تکنیک نہیں، نہ یہ محض طرز بیان کا حصہ ہے بلکہ اِن دونوں سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ ان کے نزدیک شاعری میں اہمیت اس کے مضمون کی نہیں ہے جو الفاظ کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے بلکہ ان کیفیات کی ہے جو الفاظ کے ذریعے جگائی جاتی ہیں گو صراحت سے بیان نہیں کی جاتیں۔ یہ اکثر ہوتا ہے کہ شعر 'عشق' کا لفظ استعمال کیے بغیر رومانی کیفیت بیدار کرتا ہے لہٰذا نفس شاعری لغوی معنی یا ظاہری بیان نہیں ہے بلکہ وہ کیفیت ہے جو الفاظ کے ذریعے جگائی جاتی ہے اور اس لحاظ سے دھونی یا رمزیت ہی اصل شاعری ہے اور ریتی (یا سلیقہ شاعری) نہیں دھونی ہی رس تک پہنچنے کا خصوصی وسیلہ ہے۔

اس طرز استدلال سے ظاہر ہوتا ہے کہ دھونی کے نزدیک خارجی حقیقت کی تصویر کشی، ترجمانی یا نقالی اصل فن نہیں ہے بلکہ خارجی حقیقت سے اخذ کردہ کیفیات کی رمزی ترسیل یا کیفیت کی تشکیل نو اصل فن ہے اور یہ تشکیل نو بیانیہ نہیں رمزیہ ہی ہو سکتی ہے کیونکہ اسی صورت میں وہ مخاطبین کے تخیل کو بیدار کر کے مناسب رس کی رسائی ممکن بنا سکتا ہے۔

ظاہر ہے مرموز طرز بیان لازمی طور پر تخیل کی کارفرمائی پر منحصر ہے اور شاعر کے لیے تخلیق کے لیے خارجی حقائق سے استنباط کیفیت کے لیے اور مخاطبین کے لیے مرموز بیان کے لطیف ابہام سے کیفیت تک پہنچنے کے لیے تخیل کا سہارا لینا ضروری ہے۔ اس بیان پر دھونی کی بحث کے سلسلے میں تخیل (پرتبھا) کی بحث اٹھی اور سنسکرت شعریات نے اس کی ماہیت کو سوابھا یوکتی اور

وکروکتی[1] یادرشٹی اور سرشٹی کی اصطلاحوں کے ذریعے پہچانا۔ اول الذکر ان اشیا کا بیان یا ادراک و احساس ہے جو خارج میں وجود رکھتی ہیں اور موخرالذکر شاعر کے تخیل کی اختراع ہیں اور عالم تخیل کے باہر موجود نہیں گویا تخیل مشاہدہ اور اختراع سے عبارت ہے اور سنسکرت شعریات نے تخیل کی ان دونوں صورتوں کو جائز اور لازمی مانا ہے کیونکہ اس کے نزدیک مقصود فن خارجی حقیقت سے اس کے رشتے سے متعین نہیں ہوتا بلکہ رس کی آفرینش سے طے پاتا ہے دوسرے لفظوں میں سنسکرت شعریات کے لیے یہ سوال اہم نہیں ہے کہ شاعر جن شعری حقیقتوں کا بیان کر رہا ہے وہ درحقیقت موجود ہیں یا نہیں۔ محض اس کے اپنے تخیل کی اختراع ہیں یا خارج میں وجود رکھتی ہیں بلکہ یہ سوال اہم ہے کہ شاعر اس بیان کے ذریعے رس کی بازیافت میں کامیاب ہوسکا ہے یا نہیں۔

بعض کے نزدیک پرتبھا یا تخیل کی یہ صفت ہی شاعرانہ کمال کی پہچان سمجھی گئی۔ چنانچہ شاعری کو تین درجوں میں تقسیم کیا گیا۔ ایک وہ جس میں مرموز حصہ بیان کیے ہوئے مذکور حصے سے اعلیٰ تر ہوتا ہے۔ دوسری وہ شاعری جس میں مذکور حصہ مرموز حصے سے بہتر ہوتا ہے اور تیسری وہ بیانیہ شاعری ہے جس میں صراحت اور تصویر کشی ہوتی ہے اور مرموز حصہ نہیں ہوتا۔ اسی طرح شاعروں کی بھی درجہ بندی کی گئی۔

تخیل یا پرتبھا کو وہبی اور خداداد صلاحیت تسلیم کیا گیا ہے۔ شاعر کو یہ ودیعت نہ ہوتو اسے کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی تخلیق ناتمام اور بے کیف رہتی ہے۔ پڑھنے والے کو پرتبھا ودیعت نہیں ہوئی ہوتو وہ جمالیاتی انبساط سے محروم رہ جاتا ہے اور دھونی کے اندر چھپی ہوئی مبہم اور مرموز کیفیات سے بیگانہ رہ جاتا ہے۔ تخیل کی یہ وہبی قوت کیا ہے اور کس طرح حاصل ہوتی ہے اس کی توجیہہ قدیم ہندو فلسفہ کے سہارے اس طرح کی گئی کہ بقول جگن ناتھ[2] یہ توفیق الٰہی یا کسی دیوتا یا با کمال روحانی پیشوا کی توجہ سے حاصل ہوسکتی ہے (درشٹ) یا غیر معمولی تہذیبی ماحول کے اثر سے (ویوت پتی) یا مشق ولگاتار محنت اور ریاضت سے (ابھیاس) پہلی شکل کا تعلق روحانیت

1. Imagination in India poetics by Prof. T.N. Srikantaya (Indian Historical quaterly. XIII. Vol.-I

2. Introducation 70 و 71 محولہ بالا ص

سے قائم کیا گیا ہے، جین فلسفے کی پیروی میں ہیم چندر نے پرتبھا کی دو قسموں کی نشان دہی کی۔ سہج اور اوپادھیکی۔ سہج وہ پرتبھا ہے جو خداداد ہو اور بغیر کسی کوشش یا کاوش کے حاصل ہو جائے۔ یہ دراصل انسان کے پچھلے جنموں کی نیکیوں کا انعام ہے۔ اوپادھیکی پرتبھا غیر معمولی ریاضت اور محنت کا ثمر ہے اور یہ ریاضت اور محنت محض ادبی نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق کرم اور کردار سے ہے کیونکہ انسان فطرتاً تو پرتبھا میں ڈوبا ہوا ہے کہ اس کا پوراوجود اس ساوی بلکہ نروانی، آنند اور کیف کا حصہ ہے جو حقیقت عظمیٰ یا ذات خداوندی میں شرکت سے پیدا ہوتی ہے مگر انسان کے کرم اور ان سے پیدا شدہ مادی آلائشیں آنند اور اس کے وسیلے پرتبھا پر نقاب ڈالے رہتے ہیں اور جب یہ مادی نقاب، آلائشیں، گناہ اور آلودگیاں دور کردی جاتیں ہیں تو پرتبھا ظاہر ہو جاتی ہے۔

اس لحاظ سے شاعر اور شعر فہم کے درمیان کیفیت اور افہام کا رشتہ پیدا کرنے والی قوت پرتبھا اور تخیل ہے اور یہ کردار کے شفاف ہونے سے آتی ہے اسی کیفیت کو 'سہردے' کہا گیا ہے جسے پروفیسر ہری[1] یتا نے خود غرضی سے مبرا اور انبساط مکمل کی صلاحیت اور مادی رنج و مادی خوشی سے ماورا ہونے کی کیفیت سے تعبیر کیا ہے۔

انومان

دھونی کے نظریے کو وہ مقبولیت حاصل ہوئی کہ سنسکرت شعریات کا ماحصل رس، دھونی اور النکار کے نظریے کو قرار دیا گیا۔ ان کے بعد جگہ ملی تو ذکر وکتی اور ریتی کو ملی، مگر دھونی کی مخالفت بھی کچھ کم نہیں ہوئی۔ 900ء کے لگ بھگ ڈرامے اور رس کی نوعیت کے بارے میں بھٹ نایک نے ایک نیا نظریہ رائج کیا اس کے مطابق رس کا وسیلہ نہ تو محض مشاہدہ ہے نہ محض تخلیق اور نہ محض انکشاف بلکہ یہ دونوں عناصر سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ الفاظ پر قدرت یا اظہار پر قابو (ابھی دا) تعمیم کی قدرت اور اشیا سے کیفیات پیدا کرنے کی قوت (بھاؤ کتو) اور پھر پڑھنے والے یا دیکھنے

1. The main aspects of Indian Aesthetics by Prof. M. Hariyanna from Introduction to Indian poetics. P.-12

دالے میں ان کیفیات کو قبول کرنے کی صلاحیت (بھوج تو) تینوں مل کر رس کی تخلیق کرتے ہیں۔
1050ء میں کنٹک نے بامہا کے نظریے کی تجدید کی اور وکرد کتی کو اصل فن قرار دیا۔ فن کو ندرت
احساس اور بیان کی انفرادیت پر قائم قرار دیا، جبکہ ماہم بھٹ نے انو مان کا نظریہ وضع کیا جسے ممٹ
نے 1100ء میں اپنی تصنیف کادیہ پرکاش میں رد کر دیا۔

اس سارے بحث مباحثے میں اتنی بات یقیناً قابل غور تھی کہ دھونی نے اپنا سارا زور محض
انداز بیان اور تکنیک کے ابہام اور اشاریت ہی پر صرف کیا تھا اور نفس مضمون کے بارے میں کوئی
صراحت نہیں تھی گو آنند وردھن نے اسے مرکزی قدر کی حیثیت دے دی۔ ماہم بھٹ اور انو مان
نظریے کے ماننے والوں کا کہنا ہے کہ دھونی تو محض رس کا وسیلہ ہے اور اس لحاظ سے وہ توازن پر
زور دیتے تھے۔ ان کے نزدیک اوچیتہ ہی روح فن ہے دھونی محض ایک ضمنی تکنیک ہو سکتی ہے۔

غرض سنسکرت شعریات نے ادب کو اپنے مابعد الطبیعاتی پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی۔
تخلیق فن اور انبساط فن دونوں پچھلے جنم کے کرموں اور اس جنم کی راست کرداری کا ثمر قرار پائے
جن کی بدولت انسان اپنی اصل شخصیت کے آنند پر پڑے ہوئے مادی نقابوں سے آزاد ہو سکتا ہے
اور جمالیاتی کیفیت حاصل کرنے کے لائق ہو کر سہردے لا سکتا ہے یہ سہردے پن ذوق سلیم رس کا
عرفان فراہم کرتا ہے اور یہی عرفان، عرفان کائنات ہے۔ پوری کائنات کی اصل ان ہی کیفیات
میں ہے جو رس کہلاتی ہیں اور یہ سب مل کر ایک بے نام لذت اور ایک نا قابل بیان کیفیت میں
تبدیل ہو جاتی ہیں لیکن اس فلسفیانہ اور کسی قدر روحانی منظرنامے کے باوجود سنسکرت شعریات
نے شعر اور تنقید شعر کے بارے میں بعض نئے تصورات پیش کیے۔

اس مختصر سے جائزے سے سنسکرت شعریات کا مرکزی کردار ضرور واضح ہوا ہوگا۔
سنسکرت شعریات کی بنیاد 'سہردے تا' یا مذاق سلیم پر ہے اور یہ 'مذاق سلیم' یا تو ریاضت کا انعام ہوتا
ہے یا پچھلے کرموں کا پھل، گویا روحانی بالیدگی سے اس کا براہ راست رشتہ ہے اور اسے توفیق الٰہی
قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہی 'سہردے تا' جب تخلیقی کار کو میسر ہوتی ہے تو شبد اور ارتھ، لفظ اور معنی کے
درمیان تطابق اور ہم آہنگی کا رشتہ پیدا کرتی ہے اور ان کے درمیان ایک تیسری کیفیت لاؤ الی

ہے جو گنگا اور جمنا کے درمیان چھپی ہوئی سرمدی ندی سرسوتی ہے اور جسے جمالیاتی کیفیت سے تعبیر کیا جاتا ہے یا ادبی حسیت کہا جاسکتا ہے۔ یہ ادبی حسیت خود ان اجتماعی عمومیت کا حصہ ہے جو گویا کائناتی تجربات کا خلاصہ اور تمام کیفیات کا ماحصل ہے۔ تجربات کے اسی خلاصے کو رس کے ذریعے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے اور گویا یہی عرفان عالم بھی ہے اور وسیلۂ جمال بھی۔ دھونی اور انومان اس وسیلے تک پہنچنے کے راستے ہیں اور اوچتیہ ان کی شاہراہ، اسی طرح لفظیات کی سطح پر ریتی، النکار اور گن دوش بے عیب طرز بیان کے وسیلے ہیں اور دکرو کتی اسی کا نظام۔

اس طرح سنسکرت شعریات اپنے طور پر رس کے وسیلے سے ادب کی ایک باطنی ساخت کے تہہ تک پہنچتی ہے جسے جبلی عمومیت کا نام دیا جاسکتا ہے اور جس کا تعلق جدید نفسیات کے الفاظ میں کرم سے زیادہ شعوری اور لاشعوری تجربات سے استوار کیا جاسکتا ہے۔

کتابیات

1. An Introducation to India Poetics : V. Raghawan & Nagendra Macmillion, 1970
2. History of Sanskrit Literature by A.K. Keith, Heritage of India series
3. Dictonary of World Literature by Shiplay Opcit
4. History of Sanskrit Asthetics by K.C. Pandey

عرب کے تنقیدی نظریات

عرب میں شاعری کا رنگ و آہنگ قبائلی زندگی سے عبارت تھا۔ کسی قبیلے میں کسی شاعر کی شہرت ہوتی تو دوسرے قبیلے والے مبارک باد دیتے اور قبیلے جشن مناتے کہ اب ان کے قبیلے کا جنگ میں دل بڑھانے والا پیدا ہو گیا۔ کوئی قبیلے کے کارناموں کو گیتوں میں محفوظ کر کے جاوداں بنانے والا میسر آیا۔ کوئی اجتماعی دکھ درد میں شریک ہونے والا اور ڈھارس بندھانے والا آ گیا۔ ایام جاہلیت سے قصیدہ ہی شاعری کی غالب صنف تھی اور عکاظ کے میلوں سے لے کر قبیلوں کے جشن تک ان ہی قصیدوں کے اشعار لحن داؤدی سے پڑھے اور سازوں پر گائے جاتے تھے۔ 'قبیلے والے اس کی تمنا کیا کرتے (تھے) کہ ان کے یہاں بھی کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو ان کے کارنامے بیان کرے اور مخالفین کو ذلیل ٹھہرائے۔ ظاہر ہے کہ خود بینی اور خود ستائی کے ماحول میں شاعر کو اپنے قبیلے کی فضیلت اور برتری جتانے کے لیے مبالغے کی مدد لینا لازمی ہوگا اور جب رفتہ رفتہ مدح اور ہجو کے پیش پا افتادہ پہلو ختم ہو جائیں گے تو ان میں تازگی پیدا کرنا صرف طرز بیان کی جدت پر منحصر[1] ہوگا۔'

بقول وکنس[2] قبائلی سماج میں شاعر محض تخلیقی فن کار نہ تھا بلکہ بہ یک وقت موجودہ دور کی اصطلاحوں کے مطابق صحافی بھی تھا مبلغ اور امور تعلیمات عامہ کا سربراہ بھی۔ یہ صورت عرب قبیلوں تک محدود نہ تھی بلکہ ابتدائی دور میں جب کاموں کی تقسیم نہ ہوئی تھی اور سماج کے مختلف

---

1. تنقید کی تاریخ، از مسیح الزماں، ص 10
2. G.N. Wickens : Arabic Literature in Literaures of the East محولہ بالا، ص 34

ارکان ایک دوسرے سے زیادہ قریب تھے اس قسم کی ہمہ گیری عام تھی۔

البتہ اس مرحلے پر دو اہم اصطلاحات پر غور کرنا ضروری ہے۔ ایک 'شاعر' کی اصطلاح اور دوسرے شاعر کے لیے مبالغے کی اہمیت اور معنویت۔ شیلے کی عالمی ادب کی لغت میں 'شاعر' کو شعور سے مشتق قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

"The etymology of the shair, a poet. The knower points to the religions or magic origin of his art." 1

اس اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ بھی ہے جس کی طرف اکثر نحوی نثر و نظم کی تعریف کرتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں مثلاً 'قواعد فارسی' میں نثر و نظم کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:[2]

'نثر: اس کلام کو کہتے ہیں جو موزوں نہ ہو اور اگر ہو تو بلا قصد موزوں ہو گیا ہو۔

نظم: وہ کلام موزوں جو علم عروض کے مقررہ اوزان میں سے کسی وزن پر ہو اور اس میں قافیہ بھی ہو اور بالقصد نظم کیا گیا ہو۔

اسی کو شعر بھی کہتے ہیں اور شعر کے نصف حصے کو مصرعہ کہتے ہیں۔'

ظاہر ہے یہاں مراد عرفان اور آگہی سے نہیں بلکہ ارادے سے ہے گویا شاعری قصد و ارادے سے مقررہ اسالیب و اوزان میں اظہار کا نام ہے یعنی خود لفظ 'شاعر' دو جہتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک عرفان و آگہی کی طرف جس سے شاعر کو دوسروں پر فضیلت اور ایک مابعد الطبیعاتی برتری حاصل ہوتی ہے دوسرے شعوری طور پر مقررہ اور متعینہ سانچوں اور اسالیب کی طرف جن میں اپنے احساسات و جذبات کو ظاہر کرنے کو شاعر کی پہچان قرار دیا گیا۔ گویا ایک پہلو معنوی ہے اور دوسرا ہیئتی۔ یہ خیال کہ شاعر کے اندر کوئی ایسی الہامی قوت یا ماورائی طاقت حلول کر جاتی ہے جو اسے شعور سے بے نیاز اور ارادے سے مستغنی کر دے۔ شاعر کی افضلیت یہ ہے کہ اس بات میں کہ وہ دوسروں کے ریزہ ریزہ جذبات کی تعمیم تک پہنچ کر انھیں ایک عمومی پیکر بخشتا ہے

---

1. ص28 بسلسلہ Arabic Poetry
2. ص226

اور کیفیت اور جوش کے ساتھ اسے دوسروں کے لیے تجربہ بنادیتا ہے۔

مشرقی تنقید کی ایک خصوصیت جو چین اور جاپان کے تنقیدی نظریات میں خاص طور پر دیکھی جاسکتی ہے، تعمیم کا بھی ہمہ گیر تصور ہے جیسے انسان کائنات اور اس سے اپنے رشتوں کے بارے میں کسی حتمی بصیرت تک پہنچ چکا ہو اور یہی حتمی اور اجتماعی بصیرت فن کا متعین موضوع ہو اور اس کے لیے اظہار کے سانچے بھی متعین ہوں فن کار کا کام صرف اتنا تھا کہ وہ ان متعینہ تعمیمات کو متعینہ سانچوں میں ڈھالتے ہوئے اپنی انفرادی اپج اور ذہانت کی جھلکیوں سے تھوڑا بہت تنوع اور ندرت پیدا کرتا رہے۔ اس کی شاید سب سے واضح مثال کلاسیکی ہندوستانی موسیقی سے پیش کی جاسکتی ہے، جس میں راگ اور راگنیوں کے سانچے ان کے سُر اور آہنگ، موڈ اور فضاحتی کہ راگ مالا کے ذریعے ہر راگنی کی اپنی تصویر، اس کی مفروضہ پوشاک اور اس پوشاک کا رنگ تک متعین ہے اچھے موسیقار کا کام ہے تو صرف اتنا کہ وہ متعینہ سروں کو پوری کامیابی کے ساتھ ادا کرسکے اور اگر اس میں وہ کوئی ندرت پیدا کرسکتا ہے تو وہ اس کی اپنی آواز کی منفرد دلکشی اور سروں میں مُرکیوں کے اضافے کی مدد ہی سے ممکن ہے کیونکہ ہیئت کی گرفت اتنی سخت ہے کہ فن کار کے لیے انفرادی اظہار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے اور یہاں ہیئت سے مراد صرف ساخت یا بیرونی شکل نہیں معنوی پیکر بھی ہے، جس طرح بھیرویں عشقیہ جذبات کے لیے مخصوص ہے اسی طرح عرب شاعروں نے قصیدے کو بھی اخلاق، محبت اور رزمیہ مضامین تک محدود کردیا اور شاعری کی ساخت اور معنویت دونوں سطح پر ضابطہ بندی کردی۔ ضابطہ بندی ایشیائی مزاج کی ایک خصوصیت قرار دی جاسکتی ہے لہٰذا اس کی تکرار جابجا ملے گی۔

اس بحث کا بالواسطہ تعلق نظریۂ علم سے بھی ہے۔ مشرق اور مغرب دونوں میں ایک مدت تک منطق کا استقرائی دبستان فروغ پذیر رہا جو علم کو محسوسات کی گواہی اور ہر دور کے بدلتے ہوئے مادی حقائق کے تجربے اور ان سے حاصل کردہ نتائج کے بجائے ایک مستقل بالذات جامد اور حتمی حقیقت کی شکل میں قبول کرتا رہا تھا۔ اسی بنا پر روایت اور سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والے علم کو صحیح علم اور اصل عرفان قرار دیا جاتا رہا۔ یورپ پر بھی یہ دور گزرا گو ان کا علم مشرق کے علم سینہ سے

کسی قدر مختلف تھا کیونکہ روحانیت کا وہ گہرا 'ہمہ اوستی' رنگ وہاں چھایا ہوا نہ تھا۔ پھر نشاۃ ثانیہ کے دور میں یورپ نے استقرائی دبستان کے بجائے استخراجی نظریۂ علم کو اپنا کر سائنسی تجزیہ اور حقائق سے براہ راست استخراج نتائج کے آزادانہ طریقے کو اختیار کرلیا جس نے مغرب کے تصور حیات میں انقلاب آفرین تبدیلیاں پیدا کیں ان ہی تبدیلیوں کا ایک اثر مصوری میں پس منظر کی دریافت، ادب میں رومانویت کا فروغ، علوم وفنون میں سائنسی طریق کار کی مقبولیت اور سیاست میں جمہوریت کے نشو ونما میں ظاہر ہوا۔

لہٰذا عرب شاعری حقیقت کو ایک ایسی ترشی ترشائی ہوئی اکائی کی شکل میں دیکھنے کی عادی رہی ہے جسے شاعر کی بصیرت اپنی گرفت میں لے سکتی ہے اور اس حقیقت کا ایک اجتماعی بلکہ قبائلی روپ رہا ہے شاعر اسے اپنی بصیرت سے اپنی گرفت میں لیتا ہے اور اسے نغمہ اور آہنگ میں ڈھالتا ہے۔ قبیلے کے شاندار ماضی کے گیت گاتا ہے اور جنگ میں قبیلے کا حوصلہ بڑھاتا ہے اور اس طرح حقیقت کو قبیلے کے حق میں ڈھالتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ تاریخ نویس بھی ہے اور تاریخ ساز بھی۔

جس ہیئتی پیکر میں وہ اپنے نغمے اور آہنگ کو ڈھالتا ہے، اس کے سانچے بھی پہلے ہی سے متعین ہیں۔ قصیدہ الہامی نہیں، قصد وارادے کا نتیجہ ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی اور ان مختلف اجزا کی معنوی نوعیت بھی متعین تھی۔ قصیدہ تشبیب، گریز، مدح، خاتمہ اور دعا سے عبارت تھا اور اس کا عروضی ڈھانچہ بھی متعین اور مقرر تھا۔[1]

---

1. عرب قصیدوں کی ہیئتی ترکیب کے بارے میں ڈاکٹر محمود الٰہی لکھتے ہیں:
(الف) زیادہ تر (تقریباً تمام تر) قصیدے۔ آخری مطرے میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور شروع میں مطلع ہوتا ہے۔
(ب) بعض قصیدے آخری مصرعوں میں ہم قافیہ تو ہیں لیکن مطلع سے خالی ہیں۔
(ج) بعض قصیدوں کے شروع میں دو دو اور تین تین مطلعے ہوتے ہیں۔
(د) بعض قصیدوں میں مطلع پہلے شعر کے بجائے دوسرے شعروں میں یا کئی کئی شعر کے بعد ہے۔
(ہ) بعض قصیدے مسمط کی شکل میں بھی ہیں جس کی متعدد شکلیں ہیں۔
(و) مزدوج (مثنوی) کی شکل میں بھی کچھ قصیدے ملتے ہیں۔
(اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، مکتبہ جامعہ دہلی، 1973، ص 44

جہاں تک معنوی پیکر کا سوال ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر محمود الٰہی نے اس دور کی تشبیب کے بارے میں لکھا ہے:

'پسندیدہ اسلوب یہ تھا کہ شعرا تشبیبی اشعار کی ابتدا محبوبہ کی قیام گاہ کے آثار ونشانات کو یاد کرنے اور ان پر رونے دھونے سے کرتے تھے۔ اس کے بعد اپنی سواریوں کا ذکر کرتے اور اس کی تعریف کرتے۔'

امرؤالقیس اپنا معلقہ اس طرح شروع کرتا ہے:

'میرے ساتھیو! ذرا ٹھہر جاؤ۔ آؤ محبوبہ اور اس کی قیام گاہ کی یاد میں دو آنسو بہالیں۔ قیام گاہ جو 'دخول' اور 'حومل' کے درمیان ایک ریت کے تودے پر واقع تھی۔'1

...عمرو بن کلثوم محبوبہ کو خطاب کرتا ہے:

'اٹھ جاگ، مجھے اپنے بڑے پیالے سے صبوحی پلا دے۔ اندرین کی بنی ہوئی شراب اور کس کے لیے باقی مت رکھنا۔'2

تشبیبی اشعار میں شعرا ان سواریوں کا تفصیلی ذکر کرتے ہیں جن کے ذریعے وہ محبوبہ کے پاس پہنچے۔ طرفہ نے اپنی اونٹنی کا ذکر جن الفاظ میں کیا ہے عربی شاعری اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر ہے:

'وہ اس طرح اٹھلاتی جا رہی تھی جیسے رقص کی حالت میں کوئی کنیز رقاصہ اپنی لمبی اور سفید چادر کا دامن اٹھا اٹھا کر اپنے مالک کو دکھا رہی ہو۔'3

جاہلیت کے شعرا تشبیہ واستعارے میں مادی اشیا کے حدود سے آگے نہیں بڑھتے۔ طرفہ نے اپنی محبوبہ کے دانتوں کو گل بابونہ کی شاداب کلیوں سے، امرؤالقیس نے عورتوں کو ہرنیوں، نیل گایوں اور شتر مرغ کے انڈوں سے تشبیہ دی۔ امرؤالقیس نے ایک جگہ محبوبہ کے چہرے کو راہب کا روشن چہرہ بتایا۔ لبید نے کھنڈروں پر مسلسل بارش کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے:

---

1. ایضاً، ص 732
2. اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، بحوالہ بالا، ص 74
3. ایضاً، ص 76

مسلسل بارش نے کھنڈروں کو پھر نمایاں کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کتابیں تھیں جن کے حروف مٹ گئے تھے لیکن قلم نے انھیں دوبارہ ابھار دیا۔'

عمرو بن کلثوم کی ایک تشبیہ قابل تحسین ہے:

'محبوبہ کی دونوں پنڈلیاں سنگ مرمر یا ہاتھی دانت کے دستون کی طرح ہیں ان میں جو پازیب پہنائے گئے ہیں ان سے ہلکی ہلکی آواز آرہی ہے۔'

امرؤالقیس اپنے معلقہ میں نشانہ بازی، بہادری اور شہ سواری پر فخر کرتا ہے۔ طرفہ اپنے قصیدے میں اپنوں کے مظالم اور اپنی شراب نوشی کا حال اس طرح بیان کرتا ہے:

'میں ہمیشہ طرح طرح کی شراب پیتا رہا۔ آباواجداد کی اور اپنی کمائی لٹاتا رہا، یہاں تک کہ میری ساری قوم مجھ سے اجتناب کرنے لگی اور میں خارش کے مارے ہوئے اونٹ کی طرح تنہا چھوڑ دیا گیا۔

اگر یہ تین چیزیں میری زندگی میں داخل نہ ہوتیں تو مجھے موت کا کوئی غم نہ ہوتا۔ ایک تو سیاہی مائل سرخ شراب کی جرعہ کشی، ایسی شراب کہ اگر اس میں پانی ملا دیا جائے تو جھاگ اٹھنے لگے۔ یہ شراب مجھے ملامت گروں کے اثرات سے محفوظ رکھتی ہے۔

دوسرے کسی ایسے بے یارومددگار شخص کی فریاد پر میری صدائے لبیک جو دشمنوں میں گھر گیا ہو میں اس کی مدد کے لیے اس گھوڑے پر جاتا ہوں جو غضا کے درخت کے نیچے رہنے والے بھیڑیے کی طرح تیز رفتار ہے۔

تیسرے ایسے وقت میں کسی گداز جسم حسینہ کی صحبت جب کہ گھٹائیں چھائی ہوئی ہوں۔'[1]

مسیح الزماں نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

'عربی ادب میں اگرچہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت مسلم ہے لیکن ہیئت کو موضوع پر فوقیت اس لیے حاصل ہے کہ شاعر کا تصور ان کے ذہن میں فن کار artist کا نہیں بلکہ مرصع کار یا دست کار artist کا ہے فن کار اپنے موضوع کے انتخاب اور مواد کی

---

1. ایضاً، ص79 تا 81

فراہمی میں آزاد ہوتا ہے اس کے تخلیقات زیادہ تر تخیل پر مبنی ہوتی ہیں اور اس کے فن کی
قدر و قیمت کا دار و مدار مواد کے انتخاب پر بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ اس کے طرز اظہار
پر لیکن دست کار کو مواد کے انتخاب میں اتنی آزادی نہیں ہوتی۔ ہاتھ کی صفائی اور فنی
مہارت کا اظہار اس کا مقصود ہے۔'

غرض عرب تنقید کے نزدیک کم سے کم ایام جاہلیت میں ایک اجتماعی معنویت اور ایک ضابطہ بند ہیئت کی قائل ہے اور شاعر اور فن کار کا کام قصد و ارادے سے متعینہ موضوع (یا عصری معنویت یا اجتماعی حسیت یا بالفاظ دیگر حقیقت) کو متعینہ اسلوب کے ساتھ جوش اور ندرت کے ساتھ بیان کرنا قرار دیتی ہے۔

حقیقت اور فن کا رشتہ

اگر حقیقت یا عصری حسیت اجتماعی اور متعین ہے اور اس کو ادا کرنے والے شعری اور فنی سانچے مقرر ہیں تو پھر فن کار کی فن کاری اور شاعر کی ساحری اور تخلیقی اپج کی شناخت کیا ہے؟ کیا فن کار محض ضابطے کا غلام عکاس ہے جس کی حیثیت آج کے دور کے کیمرے سے زیادہ نہیں۔ کیا یہاں بھی افلاطون کا تصور نقل ہی کارفرما ہے اور فن کار کا حقیقت سے رشتہ محض مجہول اور میکانیکی ہے کیا وہ محض گنبد کی آواز ہے۔

ان سوالوں کا جواب عرب تنقید کی ایک اور اصطلاح سے ملتا ہے۔ مبالغہ، جسے عرب تنقید نے فن کی پہچان بلکہ اس کی اصل قرار دیا ہے۔ 'عقد السحر' کے اقتباس کا یہ ترجمہ ملاحظہ ہو:

> '...اصمعی سے دریافت کیا کہ اشعر الناس کون ہے؟ تو اس نے جواب دیا کہ جو معمولی اور مبتذل مضمون کو اپنے لفظوں میں مہتم بالشان اور دقیع بنادے یا بلند سے بلند مطلب کو اپنے الفاظ کے زور سے پست کر دکھائے یا یہ کہ کلام تو اس کا قافیہ سے پہلے ہی ختم ہو چکا ہو مگر جب اس کو قافیے کی ضرورت پڑے تو وہ اسے بطور مجبوری نہ لائے بلکہ اس کے ذریعے معنوں میں ایک خوبی پیدا کردے۔'[1]

اس سے زیادہ ابوالفرج قدامہ کا بیان ہے:

1. اردو تنقید کی تاریخ، الہ آباد، ص 22

'بہترین مذہب غلو ومبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے، جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس
اور باذہم شعرا کا میلان رہا ہے اور بعضوں کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا قول یہ ہے
کہ سب سے بہتر وہ شعر ہے، جس میں سب سے زیادہ کذب کا استعمال ہو۔
مبالغہ کرنا حد اوسط پر اکتفا کرنے کے بہ نسبت زیادہ بہتر ہوتا ہے۔' [1]

اس قسم کے تنقیدی بیانات ہر دور کی عرب تنقید سے نقل کیے جا سکتے ہیں۔ مبالغہ فن کی تخلیقی آزادی کا اعتراف ہے جس کے ذریعے اس کا اختیار اور اس کی خود مختاری اظہار پاتی ہے۔ مبالغہ حقیقت کی گرفت اور بیان واقعہ کی حد بندی سے نجات کا وسیلہ ہے اور اسی کے سہارے فن کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور احساس اور اسلوب دونوں پر اپنی انفرادیت کے نشان ثبت کرتا ہے۔

نقل اور ترجمانی کی جو بحث افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات کے ضمن میں اٹھتی ہے اس کو عرب تنقید نے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ہے وہ افلاطون اور ارسطو کی 'حقیقت' تو سل سے نہیں بلکہ ان دونوں سے زیادہ اس 'حقیقت' کی اجتماعی حد بندی اور اجتماعی تشخص کی قائل معلوم ہوتی ہے اور اسے ہیئتی ضابطے کا پابند کر دیتی ہے مگر ان دونوں مفکرین کے برخلاف مبالغے کی اصطلاح کے ذریعے سے فن کار کو حقیقت کو توڑنے مروڑنے اور اس کو گھٹانے بڑھانے کا اختیار ضرور دیتی ہے اور یہ اختیار اس حد تک دیتی ہے کہ فن حقیقت کی معروضی گرفت سے تقریباً آزاد ہو جاتا ہے ایک ہی حقیقت کو جب دو فن کار اپنے اپنے طور پر دیکھتے، محسوس کرتے ہیں اور بیان کرتے ہیں اور ہیئتی مماثلت کے باوجود ان کے بیان اور اسلوب میں جو اصطلاح فرق پیدا کرتی ہے اسے عرب تنقید نے مبالغے کے لفظ سے ظاہر کیا کہ اسی کے ذریعے فن کار 'معمولی اور مبتذل مضمون کو مہتم بالشان اور وقیع اور بلند سے بلند مطلب کو پست کر کے دکھانے پر قادر ہوتا ہے۔[2] یہ بات الگ ہے کہ مبالغے کا استعمال فن کارانہ

---

1. ایضاً، ص 12

2. اس ضمن میں مولوی نذیر احمد کی رائے نقل کرنا بے محل نہ ہوگا جو انھوں نے اپنے ایک خطبے میں ظاہر کی ہے۔ انھوں نے اشارہ کیا ہے کہ اردو شاعری نے عرب شاعری کے بجائے فارسی شاعری کے اثرات قبول کیے جس کی بنا پر واقعیت اور جوش بیان کی جگہ تصنع اور مضمون آفرینی کا غلبہ ہو گیا اور اردو شاعری تیکھے پن اور براہ راست اظہار کی قوت سے محروم ہو گئی۔

حسن کی جگہ مضحکہ خیز حد تک بناوٹی ہو گیا اور غلو کے غلط استعمال نے فن کے استناد ہی کو مسخ کر ڈالا[1]۔

ظہورِ اسلام کے بعد

ظہورِ اسلام کے بعد جہاں علوم وفنون کے سبھی شعبوں میں انقلاب آیا، وہاں قرآن مجید اور احادیث میں شاعروں کی طرف دو متضاد رویے ملتے ہیں۔ ایک طرف اس قسم کے بیانات ہیں جن میں انھیں گمراہ قرار دیا گیا ہے۔ دوسری طرف وہ بیانات ہیں جن میں شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کا درجہ دیا گیا ہے۔ یہاں قرآن مجید کی جمالیات سے بحث کرنا مقصود نہیں ہے لیکن قرآن مجید کو فصاحت کا اعلیٰ ترین معیار تسلیم کیا جاتا رہا ہے اور اسے ادب کا مثالی نمونہ مانا گیا ہے۔ فصاحت اور بلاغت کے قوانین اور ضابطے اسی کی روشنی میں طے کیے جاتے رہے ہیں گو ادبی نقطۂ نظر سے قرآن مجید کا مطالعہ غالباً اب تک مصر کے ایک عالم قطب کے علاوہ کسی نے نہیں کیا ہے۔

جن لوگوں نے قرآن مجید کو مثالی نمونہ قرار دے کر ادبی تنقید کے اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے عام طور پر معنیاتی سطح پر معاشرے کے لیے صالح اقدار کی ترسیل اور اظہار اور فن کی اخلاقی قدر و قیمت پر زور دیا ہے۔ مبالغے اور جھوٹ کی مخالفت کی ہے۔ جنس اور تلذذ کے جذبات بھڑکانے والے مضامین سے گریز کی تلقین کی۔ گویا ادب کی اخلاقی ذمہ داری پر زور دیا ہے۔

---

1. یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مبالغہ عرب تنقید میں وہی درجہ رکھتا ہے جو رومانوی تنقید میں تخیل کو حاصل ہے۔ شاعری حقیقت کی دریافت کا وسیلہ ہے اور اس کے بغیر فرد اپنے ماحول سے رابطہ پیدا نہیں کر سکتا۔ فرد اسی کے ذریعے حقیقت کا ادراک کر سکتا ہے۔ تخیل صرف احساس نہیں ہے بلکہ تمام محسوسات یا عام خیال اور حواس خمسہ کے ذریعے حاصل کردہ احساسات کی مدد سے استخراج نتائج اور ان احساسات کی فکر کی مدد سے Concept میں ڈھالنے والی قوت ہے اور یہی قوت تخلیقی سطح پر جب اپنا اظہار کرتی ہے تو محسوسات اور تصورات تراشتی اور تبدیل کرتی ہے اور اس کے اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب بھی کرتی ہے اور الفاظ کو نئی معنوی اور کیفیاتی سطحیں عطا کرتی ہے اور نئے طریق کار ایجاد کرتی اور نئی تراکیب، تمثال اور صورت گری بناتی ہے۔ اس لحاظ سے جو چیز تخلیقی فن پارے کو حقیقت کی مجہول عکاسی کے تابع ہونے سے بچاتی ہے اسے تخلیقی سرگرمی میں ڈھالتی ہے وہ تخیل یا مبالغہ ہے اسی بنا پر عرب تنقید نے مبالغے کو تخلیقی فن قرار دیا۔

ہیئتی سطح پر انھوں نے قرآن مجید کی سلاست، بلاغت اور توازن پر زور دیا ہے۔ توازن اور اعتدال ان کے نزدیک حسن کی اصل ہے۔ اس کا استدلال قرآن مجید کی ان آیات سے فراہم کیا گیا ہے جو انسان کے متوازن قد و قامت کے بارے میں ہیں مثلاً:

'وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ'

[اور تمہاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں]

یا: 'اَلَّذِیْ خَلَقَکَ فَسَوّٰکَ فَعَدَلَکَ، فِیْٓ اَیِّ صُوْرَةٍ مَّاشَآءَ رَکَّبَکَ.'

'اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی، پھر تیرے عناصر میں مناسبت اور ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کی، پھر ان میں تناسب اور اعتدال پیدا کیا۔ اس کے بعد جیسی شکل و صورت بنانا چاہی اس کے مطابق ترکیب دی[1]۔'

ان کی مدد سے مجیب الرحمٰن نے ابن رشد کا 'فلسفہ جمالیات' میں چار اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے:

اول: تخلیق کو ارسطو نے محاکات یا تشبیہ قرار دیا ہے اور اسلامی نظریات کے مطابق اس سے مراد وجود انسانی کا نمو (خاکہ) تیار کرنا ہے۔

دوم: تسویہ جس کو ارسطو نے ایقاع قرار دیا ہے، لیکن اسلامی فلسفے کی رو سے کسی کے عناصر ترکیبی میں مطلق اور اضافی ہیں اس طرح مناسبت اور ہم آہنگی پیدا کرنا ہے کہ وہ ہر حیثیت سے موزونی و کمال کا مظہر بن جائے۔

سوم: تعدیل، انفرادی اور مجموعی، جزوی، کلی، مطلق اور اضافی ہر لحاظ سے تخلیق کے مختلف اجزا میں تناسب اور اعتدال روا رکھنا جس کو ارسطو 'کلیات' شمار کرتا ہے۔

چہارم: ترکیب صوری، شکل و صورت بننا جس میں صوری اجزا شامل ہیں اور اس وحدت کلی کا شاہکار انسان ہے جس کا ثبوت اس آیت سے ملتا ہے: اذ قال ربک للملئکة انی خالق بشرا من طین. فاذا سویته و نفخت فیه من روحی فقعوا له ساجدین.'

---

1. ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات و شرح کتاب الشعر، ناشر مطبع فلسفہ و ادب شرقیہ، لاہور، 1975ء، ص 28، 30

[جب تیرے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں مٹی سے انسان پیدا کرنے والا
ہوں تو جب اس کے (عناصر ترکیبی) میں مناسبت وہم آہنگی حد کمال تک پیدا کردوں
اور اپنی روح اس میں پھونک دوں تو اس کے سامنے سجدے میں گر جانا]

تعدیل اور تناسب کو اسلامی فکر اور اسلامی تنقید دونوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔
اس حد تک کہ بعد کے ادوار میں اخلاق کی جتنی کتابیں لکھی گئیں ان میں عدل کا موضوع غالب ہے
اور عدل کو دوسری تمام اقدام کے سلسلے میں بھی بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ اخلاقِ محسنی، اخلاقِ
جلالی، گلستان سعدی، غرض اسلامی دنیا کی سبھی اہم تصانیف میں عدل پر توازن اور تناسب فراہم
کرنے والی قوت کے طور پر بحث کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں بے محل ہوگی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ اور معنی کے درمیان اعتدال و توازن اور
حقیقت اور مبالغے کے درمیان اعتدال و توازن اور ضابطہ بندی اور انفرادی اُپج کے درمیان
اعتدال و توازن، تفاعل اور معاشرے سے اخلاقی کمٹ منٹ کے درمیان اعتدال و توازن کی شکل
میں موجود ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے 'تنقید کا دورِ قدیم' میں لکھتے ہیں:

'قرآن مجید نے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے:

1. قولِ حسین
2. قولِ متین
3. قولِ سدید
4. حکمت و موعظت

ادبی اظہار میں حسن، متانت، لفظی اور معنوی پختگی و محکمیت، علم افروزی اور اخلاق
رموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔'[1]

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

'بایں ہمہ قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارنا چاہا، ان میں تناسب،

---

[1] مطبوعہ 'اوراق'، لاہور

ہیئتی سطح پر انھوں نے قرآن مجید کی سلاست، بلاغت اور توازن پر زور دیا ہے۔ توازن اور اعتدال ان کے نزدیک حسن کی اصل ہے۔ اس کا استدلال قرآن مجید کی ان آیات سے فراہم کیا گیا ہے جو انسان کے متوازن قد وقامت کے بارے میں ہیں مثلاً:

'وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ'

[اور تمہاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں]

یا: 'اَلَّذِیْ خَلَقَکَ فَسَوّٰکَ فَعَدَلَکَ، فِیْ اَیِّ صُوْرَۃٍ مَّاشَاءَ رَکَّبَکَ.'

'اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی، پھر تیرے عناصر میں مناسبت اور ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کی، پھر ان میں تناسب اور اعتدال پیدا کیا۔ اس کے بعد جیسی شکل وصورت بنانا چاہی اس کے مطابق ترکیب دی[1]'

ان کی مدد سے مجیب الرحمٰن نے ابن رشد کا 'فلسفہ جمالیات' میں چار اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے:

اول: تخلیق کو ارسطو نے محاکات یا تشبیہ قرار دیا ہے اور اسلامی نظریات کے مطابق اس سے مراد وجود انسانی کا نحو (خاکہ) تیار کرنا ہے۔

دوم: تسویہ جس کو ارسطو نے ایقاع قرار دیا ہے، لیکن اسلامی فلسفے کی رو سے کسی کے عناصر ترکیبی میں مطلق اور اضافی ہیں اس طرح مناسبت اور ہم آہنگی پیدا کرنا ہے کہ وہ ہر حیثیت سے موزونی وکمال کا مظہر بن جائے۔

سوم: تعدیل، انفرادی اور مجموعی، جزوی، کلی، مطلق اور اضافی ہر لحاظ سے تخلیق کے مختلف اجزا میں تناسب اور اعتدال روا رکھنا جس کو ارسطو 'کلیات' شمار کرتا ہے۔

چہارم: ترکیب صوری، شکل وصورت بننا جس میں صوری اجزا شامل ہیں اور اس وحدت کلی کا شاہکار انسان ہے جس کا ثبوت اس آیت سے ملتا ہے: 'اذقـال ربک للـمـلٰئکۃ انی خالق بشرا من طین. فاذا سویتہ ونفخت فیہ من روحی فقعوا لہ ساجدین.'

---

1. ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات وشرح کتاب الشعر، ناشر مطبع فلسفہ وادب شرقیہ، لاہور، 1975ء، ص 28، 30

[جب تیرے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں مٹی سے انسان پیدا کرنے والا ہوں تو جب اس کے (عناصر ترکیبی) میں مناسبت وہم آہنگی حد کمال تک پیدا کردوں اور اپنی روح اس میں پھونک دوں تو اس کے سامنے سجدے میں گر جانا]

تعدیل اور تناسب کو اسلامی فکر اور اسلامی تنقید دونوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس حد تک کہ بعد کے ادوار میں اخلاق کی جتنی کتابیں لکھی گئیں ان میں عدل کا موضوع غالب ہے اور عدل کو دوسری تمام اقدام کے سلسلے میں بھی بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ اخلاق محسنی، اخلاق جلالی، گلستان سعدی، غرض اسلامی دنیا کی سبھی اہم تصانیف میں عدل پر توازن اور تناسب فراہم کرنے والی قوت کے طور پر بحث کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں بے محل ہوگی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ اور معنی کے درمیان اعتدال وتوازن اور حقیقت اور مبالغے کے درمیان اعتدال وتوازن اور ضابطہ بندی اور انفرادی اُپج کے درمیان اعتدال وتوازن، تفاعل اور معاشرے سے اخلاقی کمٹ منٹ کے درمیان اعتدال وتوازن کی شکل میں موجود ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے 'تنقید کا دور قدیم' میں لکھتے ہیں:

'قرآن مجید نے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے:

1. قول حسین
2. قول متین
3. قول سدید
4. حکمت وموعظت

ادبی اظہار میں حسن، متانت، لفظی اور معنوی پختگی وحکمیت، علم افروزی اور اخلاق رموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔'[1]

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

'بایں ہمہ قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارنا چاہا، ان میں تناسب،

1. مطبوعہ 'اوراق'، لاہور

موزونیت اور کثرت میں وحدت (کائنات کا اعتراف اور توحید پر اصرار) خاص اقدار ہیں۔ ہاں یہ ضرور ماننا چاہیے کہ اسلام میں شامل ہونے والی مختلف اقوام نے نسلی خصائص اور ذوق کا اس میں اضافہ کیا۔[1]

بلاغت کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے دو اہم نکتے پیدا کیے ہیں 'یونانی اور رومن ریطورک کی بنیادی غرض فن تقریر یا خطابت کی ترتیب تھی۔ اس میں ادب و شعر شامل نہ تھے۔' اسی ریطورک (فن تقریر) کے اندر سے انشاپردازی کے اصول مدون ہوئے۔ مسلمانوں میں علم معانی کا ایک حصہ تو اس سے متعلق ہے مگر معانی (بلاغت) کا علم محدود ہے اور اس کے ڈانڈے منطق اور نحو اور اسلوبیات سے زیادہ ملتے ہیں۔ مسلمانوں میں بلاغت کا علم عبدالقادر جرجانی نے مدون کیا ہو یا کسی اور نے یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ جاہلی عربوں میں شاعری کے علاوہ خطابت بھی بدرجہ اتم موجود تھی۔ خود شاعری بھی کتابت کی قلت کی وجہ سے عموماً ایک تقریری شے تھی اور اس میں بھی خطیبانہ عناصر موجود تھے اس لیے مسلمانوں کا علم بلاغت ابتدا ہی سے تقریر یا نثر تک محدود نہ رہا بلکہ شاعری اور انشاپردازی پر حاوی ہوا اور ہوتا گیا۔[2]

بلاغت کے مفہوم سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ نے 'اظہار کامل بغرض ابلاغ کامل' کو کلیدی تصور قرار دیا ہے۔ بلاغت کلام کے مقتضائے حال کے مطابق ہونے کا نام ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ موضوع کی کیفیت جیسے کہ وہ ہے کامیابی سے بیان ہو جائے اور اس کے لیے مختلف پیمانے اور اصول وضع کیے گئے۔

شعر کے ظاہری پہلوؤں پر زور دینے کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے مسیح الزماں[3] نے الفاظ کی خوبیوں کا تذکرہ کیا ہے اور انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے: 'ایک لفظ کے مطابق معنی ہونا، دوسرے لفظ کا مطابق وزن ہونا اور تیسرے قافیے کا حسن۔

---

1. مطبوعہ 'اوراق'، لاہور
2. مطبوعہ 'اوراق'، لاہور
3. اردو تنقید کی تاریخ، بحوالہ بالا، ص 17 تا 19

لفظ کے مطابق معنی ہونے کی چار قسمیں ہیں:

مساوات: جس میں لفظ معنی کے بالکل مساوی ہوں جن میں نہ مقصود کی کمی ہو نہ زیادتی۔

اشارہ: مختصر الفاظ کا معانی کثیر پر بطور اشارہ وایما، اس طرح شامل ہونا جس سے مقصود اچھی طرح واضح ہو جائے۔

ارداف: شاعر اپنے مقصد کے لیے براہ راست الفاظ استعمال نہ کرے مثلاً کہنا ہو کہ اس کی گردن لمبی ہے تو یوں کہے کہ اس کے گوشوارے جس جگہ جھکتے ہیں وہ اس کے کانوں سے دور ہے۔

تمثیل: شاعر ایک مضمون کا قصد کرے لیکن اس کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرے جو دوسرے معنی پر دال ہوں اور یہی الفاظ و معانی مل کر اس مضمون مقصود کی توضیح کردیں۔

لفظ کے مطابق وزن ہونے سے مراد یہ ہے کہ تمام اسم و فعل اپنی جگہ پر صحیح و سالم ہوں اور وزن کی رعایت سے ان میں تبدیلی نہ کی گئی ہو۔

قافیے کے لیے ضروری ہے کہ شعر کے معنی سے بالکل مربوط ہو، اس کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں:

1. توشیح: معنی اور قافیے میں اتنا ارتباط ہو کہ ایک مصرعہ سننے کے بعد آدمی سمجھ جائے کہ دوسرے مصرعے میں کون سا قافیہ استعمال کیا گیا ہے۔

2. ایغال: شعر کا مفہوم قافیے سے پہلے کے الفاظ ہی سے ادا ہو جائے پھر بھی قافیہ بے تکا یا حشو ہونے کے بجائے شعر کے حسن میں اضافہ کرے۔

شعر کے عیوب بھی محاسن کی طرح دو بڑی سرخیوں کے تحت میں آتے ہیں۔

(1) عیوب لفظ، (2) عیب معانی۔ عیوب لفظ کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں:

1. الفاظ غیر مانوس، وحشی اور غریب ہوں کہ بھدے اور کانوں کو بُرے معلوم ہوں۔

2. معاظلت: کسی چیز کا دوسرے سے بیان کرنا جیسے آدمی کے پیر کو کھر کہنا۔'

بہر حال اس طویل اقتباس سے ظاہر ہے کہ فصاحت اور بلاغت، موزونی الفاظ، لفظ و معنی

کا باہمی ربط ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہے جو فن کی پہچان ہے اور فن میں حسن پیدا کرتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو قرآن مجید کی جمالیات شاعر کو تلمیذ الرحمٰن قرار دے کر اسے اس عدل و اعتدال کے شعور کا راز داں مانتی ہے، جو فطرت اور کائنات کی اصل ہے۔ یہی نہیں بلکہ خدا کے شاگرد کی حیثیت سے وہ بھی اسی عدل و اعتدال کے ساتھ اس کائنات کا ایک متوازن پیکر اپنے پیرایۂ اظہار کے ذریعے تخلیق کرتا ہے اور اسے عملی شکل دیتا ہے اس اعتبار سے وہ خالق بھی ہے اور کاریگر بھی صاحب شعور بھی ہے اور پیکر تراش بھی۔

ابن سینا اور دیگر مفکرین

قرآن مجید کے ان ابتدائی تصورات میں نئی کونپلیں اس وقت پھوٹیں جب اسلامی مفکرین یونان کے فلسفیانہ افکار سے دوچار ہوئے۔ افلاطون اور ارسطو کی تصانیف کی عربی میں ترجمے ہوئے اور ان کے افکار و تصورات کی نئی تشریح اور توجیہہ ہونے لگی۔ دیگر اصل عرب مفکرین اور مترجمین ہی نے یونانی علوم و فنون کا بڑا ذخیرہ باقی دنیا تک پہنچایا اور اسے تاریخ عالم کے لیے محفوظ کر دیا۔ ان میں خاص طور پر ابن سینا کا نام قابل ذکر ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا (1857 تا 1931) اپنے تنقیدی مراسلات میں آغاز بحث ہی ابن سینا کے تذکرے سے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:[1]

> '...سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنھیں میں ذکر کیا چاہتا ہوں مبادی اور مسائل علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے اور اس علم کی کوئی کتاب یا زبان اردو میں نہیں ہے۔ شیخ بوعلی سینا کا ایک رسالہ زبان فارسی میں میرے پاس تھا اور اس کا ترجمہ بھی میں نے اردو میں لکھا تھا[2] اور تحقیقات جدید کے موافق بعضے حواشی و تعلیمات

---

1. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، مرتبہ محمد حسن، ادارۂ تصنیف علی گڑھ، 1961۔ یہ مراسلات رسالہ 'معیار' میں شائع ہوئے۔
2. یہ ترجمہ دستیاب نہیں ہوا۔

اس پر زیادہ کردیے تھے وہ گم ہوگیا۔ شیخ کی کتاب شفا جزء طبیعات میں بھی اس علم کا بیان موافق تحقیقات قدیم کے لیے مگر وہ عام نظروں سے دور ہے۔ میں نے ایک رسالہ خاص اس علم میں تصنیف کیا ہے مگر وہ چھپا نہیں[1] اور اگر چھپے بھی تو اصطلاحات علمی کی فہم سے اکثر اذہان قاصر ہیں اس لیے وہ بھی اس مطلب کے لیے مفید نہیں۔'

شیخ بو علی سینا (980 تا 1037ء) مشہور عالم فلسفی اور حکیم کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کی کتاب شفا نہایت ضخیم ہے۔ یہاں کتاب شفا کے جن حصوں کا ذکر ہے غالباً وہ حصہ مطقیات ہے جو کتاب شفا کا دوسرا حصہ ہے۔ علی گڑھ یونیورسٹی کی مولانا ابوالکلام آزاد لائبریری میں ہے۔ اس کا عنوان عربی میں المنطقیات من کتاب الشفا لابن سینا ہے۔ تالیف 769ھ.... یہ فرنگی محل سیکشن میں ہے اور نسبتاً صاف لکھا۔ اس کے صفحہ 603 سے 615 تک شعر و شاعری کا بیان ہے۔ شروع میں ان عنوانات کو درج کر دیا گیا ہے جو اس حصے میں زیر بحث آئے ہیں۔ یہ عنوانات درج ذیل ہیں:

1. فی الشعر مطلقاً و اصناف الصنعات الشعریہ و اصناف الاشفا الیونانیہ .
2. فی اصناف الاعراض الکلیة و المحاکیات الکلیة التی الشعرا.
3. فی الاخبار عن کیفیة ابتداء نشر الشعر و اصنافه.
4. فی سناسبة مقادیر الابیات مع الاعراض و خصوصاً فی اطراغودیا و بیان اجزا اطراغودیا.
5. فی حسن الترتیب الشعری و خصوصاً اطراغودیا فی آخر الکلام المخیل الجرانی فی اطراغودیا.
6. فی اجزا اطراغودیا مجسب الترتیب و الافساد لایحسب المعانی و وجوده من القسمت الاولیٰ اجزا هو من التدبیر کل جزو خصوصاً مایتعلق بالمعنی.

---

1. غالباً مراد ہے مرزا رسوا کے رسالے استشہادی توجیہہ الاشعار سے جو غالباً چھپا ہی نہیں۔

7. فی قسمۃ الالفاظ و موافقھا الانواع الاشعر وفصل فی الکلام فی اطراغودیا و تشبیہ اشعار اخری بہ فی وجوہ تقصیر الشاعر و فی تفصیل اطراغودیا علی ما یشبھہ.

عنوانات میں سے ظاہر ہے کہ ابن سینا نے یونانیوں کے اور خاص طور پر ارسطو کی بوطیقا کے زیر اثر شاعری پر غور کیا ہے اور ٹریجڈی (اطراغودیا) کے اصول وضوابط وضع کرنے کی کوشش کی ہے مگر اس سلسلے میں بعض بنیادی اختلافات نے ان سبھی تصورات کی شکل بدل دی ہے۔ عرب ڈرامے سے واقف نہ تھے اور ٹریجڈی کا یونانی تصور عرب تو کیا پورے ایشیا کے لیے بالکل اجنبی تھا اس لیے افلاطون اور ارسطو کی اطراغودیا کے متعلق خیالات کا ابن سینا نے شاعری پر اطلاق کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس ضمن میں جو بات خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے کہ عرب فطرت اور انسان کی نبرد آزمائی کے تصور سے واقف نہ تھے۔ انھوں نے مشیت کو کبھی فتح کی جانے والی طاقت نہیں جانا اور اسی لیے ٹریجڈی کا ڈرامائی مفہوم ان کے آرٹ اور تنقید دونوں میں نہیں ابھرا البتہ وہ جس تصور پر زور دیتے رہے وہ تخیل اور محاکات کے تصورات تھے اور ان دونوں کو انھوں نے اپنے طور پر فن اور اس کے لوازم سے متعلق کر لیا تھا۔

ان کا استدلال یہ تھا کہ مختلف فنون لطیفہ مختلف ذرائع سے اور مختلف حواس کے واسطے سے سننے اور دیکھنے والوں کو متاثر کرتے ہیں اور دیکھی اور محسوس کی ہوئی اشیا اور مناظر کی کیفیات ان میں بیدار کرتے ہیں اور ان دیکھی اور غیر محسوس حقیقتوں اشیا اور مناظر کو تخلیق و ترتیب کرتے ہیں۔ موسیقی آواز سے مصوری رنگ سے اس طرح ادب تخیل کے ذریعے یہ کام کرتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والے کے ذہن کو نئی کیفیات سے دوچار کرتا ہے۔ کائنات کی نقل ہی نہیں کرتا بلکہ اسے نئی ترتیب اور نئی معنویت دیتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والوں میں قبض اور بسط کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ قبض الم کے مشابہ ہے اور بسط لذت کے مشابہ[1] ہے۔ محاکات واقعہ نویس اور مورخ

1. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، ص 47

کا حصہ ہے اور اختراع شاعر اور فن کا اور محاکات کو اختراع کے درجے تک بلند کرنے والی خصوصیت تخیل ہے جو مبالغے کی بھی بنیاد ہے اسی لیے ادب کے لیے کلام کی اصطلاح ابن سینا نے استعمال کی ہے۔

محاکات کی وہ صورت جس میں اختراع بھی شامل ہے، تمثیل کے نام سے یاد کی گئی اور اس تمثیل کی تین شکلیں متعین ہوئیں وہ جن کا تعلق شعور سے ہے یا وہ جن کا تعلق وجدان سے ہے یا وہ جن کا تعلق ارادے سے ہے۔ یعنی شاعری یا فکر اور آگہی بخشتی ہے یا پھر کیفیت اور وجدان عطا کرتی ہے یا عمل کے لیے حوصلہ دیتی ہے اسی لحاظ سے اس کا تعلق بہ یک وقت حق سے بھی ہے جمال سے بھی ہے اور غایت سے بھی، کیونکہ وہ ذات مقدس جو ان تینوں کا سنگم ہے وہ 'حق الحق غیر مطلق اور غایت الغایات ہے۔'[1]

مختصراً عرب تنقید نے:

1. کائنات اور ادب کا رشتہ محاکات کے ذریعے استوار تو کیا لیکن اسے محض نقل حقیقت قرار دینے کے بجائے محاکات محض اور اختراع محاکات یا تخیل کے ذریعے فن کی آزادی کو تسلیم کیا گویا فن حقیقت سے مربوط تو ہے مگر وہ جوں کی توں نقل نہیں کرتا جو مورخ یا واقعہ نویس کی خصوصیت ہے بلکہ حقیقت کو اپنے تخیل کی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کے لیے محض ان واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا جو واقع ہو چکے ہیں بلکہ ان واقعات کا بیان بھی کرتا ہے جو واقع نہیں ہوئے ہیں اور واقع ہونے والے حادثات کی ترتیب نو کے ذریعے انھیں بیان کرتا ہے۔ (تخیل پر زور دینے کا نتیجہ مبالغے کی اہمیت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے)

2. شاعر کا معاملہ محض واقعات یا حقائق سے نہیں ہوتا بلکہ ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے ہوتا ہے کیونکہ اس کا مقصد 'قبض یا بسط' کی کیفیت پیدا کرنا ہوتا ہے اس لیے وہ ایسے حقائق بیان کرتا ہے اور ان کے بیان کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ ان سے 'قبض یا بسط' الم یا نشاط کی یہ کیفیات پیدا ہو سکیں (واقعات کے بجائے کیفیات پر زور دینے کا نتیجہ عربی قصائد میں تشبیب

1. ایضاً، ص 47

کے اشعار میں محبوبہ کی پرانی گزرگاہوں کے ذکر کی شکل میں ظاہر ہوا اور بعد کو غزل کی بیانیہ کے بجائے کیفیاتی شاعری کی شکل اختیار کر گیا)

3. اس کیفیت آفرینی کے سلسلے میں سب سے اہم منصب 'لفظ و معنی کے رشتے کا ہے اسی بنا پر یہ مسئلہ عرب تنقید کا اہم ترین مسئلہ بن گیا جنھیں ابوالفرج قدامہ بن جعفر نے نقد الشعر میں:

'جودة الشعر فيه كمالا يعيب جودة النجارة فى الخشب كردائته فى ذاته.'[1]

(شاعر ایک بڑھئی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی)

اور ابن رشیق نے کتاب العمدة میں ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

'ادائے معنی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بہ منزلہ گلاس۔ گلاسوں میں کوئی بیش ہے کوئی طلائی، کوئی خزف کا ہے، کوئی صدف کا۔ کوئی پتھر کا ہے، کوئی کانچ کا، پانی یعنی معانی بہرحال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں کانوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگرچہ تشنگی طلب کو بجھاتے ہیں لیکن گلاسوں کی رنگارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔[2] (ترجمہ)

لفظ و معنی کے رشتے کی یہ بحث مشرقی تصورفن کے پس منظر میں اور زیادہ اہم ہو جاتی ہے... مشرق نے فطرت اور انسان کے درمیان کشاکش کے تصور کو رد کر کے فطرت اور انسان کی ایک مکمل اکائی تک پہنچنے کی کوشش کی اور اس کے ساتھ قبائلی زندگی کی اجتماعیت اور معاشرے کی منضبط زندگی نے حقیقت کے جو پیکر متعین کر دیے تھے، انھوں نے انفرادی اُپج کی راہیں مسدود کر دی تھیں اور شاعر کے لیے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کا صرف یہی ایک راستہ رہ گیا تھا کہ وہ اپنی ذہانت اور خلاقی انداز بیان کی ندرت اور جدت ادا کے ذریعے ظاہر کرے۔

---

1. اردو تنقید کی تاریخ، ص 10
2. مراۃ الشعر، مجیب الرحمٰن (پہلا ایڈیشن)، ص 101

ابن رشد اور ابن خلدون

ابن رشد نے (1126ء تا 1198ء) ارسطو کی 'بوطیقا' کا عربی میں ترجمہ کرنے اور عربی ادب پر اس کے اصول منطبق کرنے کا کام کیا۔ ڈراما اور ٹریجڈی کو سامنے رکھ کر وضع کردہ اصول ابن رشد کے لیے بھی دشواریاں پیدا کرتے ہیں اور انھیں وہ شاعری کے اس تصور پر منطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو عربوں کے سامنے تھا البتہ ابن رشد نے کتھارسس کی اصطلاح کو فلسفیانہ یا طبی معنوں میں استعمال کرنے کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ 'پاکیزگی' کیا ہے جو ان کے نزدیک اعتدال یا توازن کے مترادف ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> 'ان امور فاضلہ میں سے ہر ایک میں پائی جانے والی جزوی قوت سے... اس محاکات سے نفوس میں معتدل اثر پیدا ہو کیونکہ وہ اثر ان میں رحمت اور خوف پیدا کرتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ صاحب فضیلت لوگوں میں پاکیزگی وطہارت اور شرافت کا پایا جانا مقصود ہے۔'[1]

اس بیان میں پاکیزگی سے مراد اعتدال ہے اور اس کے لیے 'صاحب فضیلت' لوگوں کی شرط عائد کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں 'صاحب فضیلت' سے مراد محض قبائلی معیار یا مصلحت نہیں ہے بلکہ اعلیٰ تر اور وسیع تر تہذیبی ترفع اور تربیت مراد ہے۔

ابن رشد نے ارسطو کے تصورات کو کس حد تک اختیار کیا ہے اور کس حد تک اس کو اپنے طور پر عرب کے ادبی نمونوں کے مطابق ڈھالا ہے اور کس حد تک ان میں ترمیم اور اضافہ کیا ہے۔ ان موضوعات پر بحث کا یہ موقع نہیں۔ اس بحث سے تنقید کا کوئی نیا تصور ابھرتا نظر نہیں آتا بلکہ فصاحت اور بلاغت کے وہی معیار اور مقاصد ایک بار پھر واضح ہوتے ہیں جن پر عرب اور ایران میں مختلف انداز سے زور دیا جاتا رہا ہے۔

ابن خلدون (وفات 1406ء) بنیادی طور پر مورخ کی حیثیت سے جانا مانا جاتا ہے۔

---

1. ابن رشد کا فلسفہ جمالیات اور کتاب الشعر، از مجیب الرحمٰن، مطبع فلسفہ و ادب، لاہور، 1975ء

مورخ کی حیثیت سے اس نے پہلی بار فلسفۂ تاریخ مدون کرنے کی کوشش کی اور اسی فلسفے کے مطابق فنون لطیفہ اور ادب کو بھی پرکھنا اور سمجھنا چاہا۔ ابن خلدون کے نزدیک تاریخ قبل تہذیب کی زندگی اور[1] متمدن مدنی تہذیب کے درمیانی مراحل و منازل کی داستان ہے اور سلطنتوں کا عروج و زوال سیاست و مذہب، فکر و فلسفہ، فنون لطیفہ اور ادبیات سب اسی سفر کے مختلف مراحل سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے ادب اور شعر اس کے نزدیک قبائلی اور خانہ بدوش زندگی سے شروع ہو کر متمدن مدنی تہذیب تک پہنچنے کا وسیلہ بھی ہیں اور ان مراحل کا نشان بھی اس اعتبار سے بقول جی ایم وکنس 'تاریخ کے بارے میں ابن خلدون کے نظریے کے ذریعے مارکسی نظریۂ تاریخ کو دوسرے نام سے پیش کیا جارہا ہے' یعنی قبیلے یا طبقے کا تصور اور ادب کے تاریخی شعور کا تصور یا ادب کی تاریخیت کا تصور ہمیں ابن خلدون نے بہت پہلے دیا تھا، جس پر عرب تنقید نے بدقسمتی سے زیادہ توجہ نہیں کی۔

تصوف

اسلامی فکر ابتدائی دور ہی سے علما، صوفیا اور فلاسفہ کی کشمکش سے دوچار رہی ہے۔ علما کے نزدیک اسلام قانون تھا، صوفیا کے نزدیک وجدان اور فلاسفہ کے نزدیک علم کلام۔ یہاں ان تینوں گروہوں کے باہمی اختلاف سے بحث کرنا مقصود نہیں لیکن صوفیا نے جس طرح یونانی اور ہندوستانی فکر کا مطالعہ کیا اور اسلامی تصوف کو 'ہمہ اوست' کی جو شکل دی اس نے ادبی تنقید پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ بالخصوص ابن عربی (وفات 1240ء) کے افکار نے معنی اور صورت دونوں حیثیتوں سے ادب کو متاثر کیا اور یہ اثر محض اسلامی دنیا تک محدود نہیں رہا بلکہ بعد کے سوفسطائی مفکرین اور ارسطو و افلاطون کے ان پیروؤں تک بھی پھیلا جو ان کے افکار سے اسلامی مصنفین کے ترجموں کے ذریعے پہنچے تھے۔

ابن عربی وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات میں صرف ایک

1. Literature of the East، محولہ بالا، ص 40

ہی وجود جاری وساری ہے گو اس کی ظاہری شکلیں الگ الگ ہیں وہ ایک ہی نور ہے جس نے ہزار شکلوں میں خود کو بکھیر دیا ہے اور حسن کا مشاہدہ کرنے والا، حسین شے اور خود مشاہدہ، یہ تینوں گویا ایک ہی وحدت کے مختلف ٹکڑے ہیں۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انسان (یا کسی اور شے میں) حسن کا احساس دراصل اسی روحانی وحدت کا نتیجہ ہے کیونکہ ساوی نور کا ایک شمہ دیکھنے والے میں ہے اور دوسرا شمہ دیکھی جانے والی شے میں اور ایک شمہ دوسرے شے کو کھینچتا ہے اور اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اسی سے کشش پیدا ہوتی ہے اور جمالیاتی کیفیت کا ظہور ہوتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے حسن مطلق اور خیر مطلق دونوں ایک ہیں اور جو معرفت سے جتنا قریب ہے اُتنا ہی وہ نہ صرف حق سے قریب ہے بلکہ حسن سے بھی اسی قدر قریب ہے۔ حسن مطلق اور خیر مطلق کی اس یک جائی نے شاعری کا ایک ایسا تصور پیدا کر دیا جو وجدانی اور الہامی ہونے کے علاوہ معرفت کا وسیلہ اور علم و آگہی ہی نہیں، تہذیب کا ایک طریق کار بن گیا۔ چونکہ ابن عربی کے نزدیک تمام گوناگوں ظاہری اشیا ایک ہی نور باطن کی مختلف مجازی شکلیں تھیں۔ اس لیے تمثیل اور علامت کا رواج ایسا بڑھا کہ پوری شاعری مرموز ہوگئی اور ایک طویل سمبل کی شکل اختیار کرگئی۔ معنوی اعتبار سے معرفت کا وسیلہ دل ٹھہرا جو وجدان کا مرکز ہے اور دل اتنا مشاہدے کا مطیع نہیں جتنا کیفیت اور تاثر کا بندہ ہے اس لیے پوری شاعری کا مزاج معروضی کے بجائے تاثراتی ہوگیا جس کے نتیجے کے طور پر طویل رزمیوں کی جگہ فلسفیانہ رموز اور عشقیہ اور دیگر باطنی کیفیات نے شاعری پر غلبہ حاصل کرلیا مگر یہ داستان عرب سے شروع ہو کر ایران میں عروج تک پہنچی اس لیے اس کا تذکرہ اسی ضمن میں زیادہ مناسب ہوگا۔

کتابیات

1. الادب الجاہلی، از طٰہٰ حسین
2. عربی ادب کی تاریخ
3. تاریخ انتقادیات ادب: مرتبہ عابد علی عابد
4. مراۃ الشعر: از عبدالرحمٰن
5. اردو تنقید کی تاریخ (جلد اول): از مسیح الزماں
6. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات: مرتبہ محمد حسن
7. حدیقہ الارم
8. مقدمہ ابن خلدون
9. کتاب العمدۃ: از ابن رشیق
10. قدیم تنقید: از ڈاکٹر سید عبداللہ، (مطبوعہ اوراق، لاہور)
11. Literary History of Persian by E.G. Browne
12. History of the Arabs by Hitti
13. History of the Saracens by Amir Ali
14. Literatures of the East (Opcit) the World, Literatures ed. Shipla (Opcit)

ایران: نقدِ عجم

ایرانی ادبیات کے دو واضح ادوار ہیں۔ 635ء سے قبل اور اس کے بعد جسے آسانی کے لیے قدیم ایرانی اور جدید ایرانی ادوار کہا جاسکتا ہے۔ 635ء میں عربوں کی فتح کے بعد ایران نے اسلام قبول کرلیا اور اس کے اثرات دوسرے شعبوں کی طرح ادب پر بھی پڑے۔ پورا ایرانی ادب، عربی ادب کے سانچے میں ڈھل گیا اور خود اس سانچے میں ڈھلنے کے ساتھ ساتھ عرب فکر کو بھی اپنے سانچے میں ڈھالتا گیا اس حد تک کہ اگر عرب کے کارناموں سے ایرانی النسل علما اور دانشوروں کو نکال دیا جائے تو عرب کیا عالمی تہذیب میں اسلام کا کارنامہ بہت کم باقی بچے گا۔[1]

قدیم ایران کے ادب کے بارے میں آئی گرشے وچ[2] کا یہ خیال ہے کہ قدیم ایرانی ادب کم سے کم گیارہ زبانوں میں لکھا گیا لیکن چار مذاہب سے متاثر ہوا۔ زرتشتی، مانوی، بدھ مت اور اسلام۔ ہمیں ان زبانوں اور ان مذاہب کے ساتھ پیدا ہونے والے ادب سے کوئی بحث نہیں لیکن ان کے پیچھے کارفرما تنقیدی تصورات کا تذکرہ ضروری ہے۔ گرشے وچ نے قدیم ایرانی ادب کو دو مرکزی شقوں میں تقسیم کردیا ہے:

Strife Poems	مسابقاتی نظمیں
Wisdom Books	زیرکی ادب

---

1. Legacy of Islam میں ایرانی نژاد عرب علما اور اہل کمال کی ایک طویل فہرست دی ہے جس سے بخوبی اندازہ ہوگا کہ مسلم مفکرین میں بڑی تعداد ایرانی تھی۔
2. مقالہ ایرانی ین لٹریچر مشمولہ لٹریچر آف دی ایسٹ، محولہ بالا، ص 50، از گرشے وچ

مسابقاتی ادب میں مختلف میلانات یا اشیا اور تصورات کے درمیان مقابلہ یا مجادلہ پیش کیا جاتا رہا ہے۔ زیرکی ادب میں جانوروں یا کسی مرد دانا کی زبانی سلیقے سے زندگی بسر کرنے کے گر بیان کیے گئے۔ دونوں کا مزاج قدیم ہندوستانی ادب سے بڑی حد تک مشترک ہے اور ادب یہاں زندگی کا عرفان ہی نہیں زندگی کا رہبر بن کر سامنے آتا ہے۔ یہاں حسن کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہے جو خیر سے متعلق ہے اور جو زندگی سے دوری کی بجائے قربت پیدا کرتا ہے۔

پھر اسلام آیا اور اسلامی تصورات نے ایران [1] میں ایک نئے انداز سے فروغ پایا۔ اقبال اور بعض دوسرے مفکرین نے اسلامی تصوف کے عروج کی ذمہ داری ایران کے عجمی اور آریائی مزاج پر ڈالی ہے۔ ممکن ہے یہ سو فی صدی صحیح نہ ہو لیکن اس میں شبہ نہیں کہ جس طرح بعد کے فارسی ادب نے تصوف کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا اور تصوفانہ فکر کو ادب کے ذریعے بالخصوص شاعری کے ذریعے دل نشیں اور فکر انگیز پیرائے میں بیان کیا اس کی بنا پر تصوف کا دائرہ، اس کی معنویت اور اثر آفرینی بہت بڑھ گئی اور وہ چند افراد کے تصور کی بجائے ایک غالب فکری میلان کی شکل اختیار کرنے لگا۔

تصوف [2] نے جس قسم کے تنقیدی تصورات کو عام کیا ان کی نوعیت خاصی پیچیدہ ہے۔ تصوف کی بنیاد تنزلات پر ہے اور وہ ایک ایسے وجود مطلق کے تصور تک پہنچتا ہے جو ہر قسم کے مادی حقائق کی اصل ہے گویا خدا کی ذات میں خیر مطلق اور حسن مطلق دونوں تصورات یک جا ہو گئے اور وہ روح ازل جسے خدا کے نام سے جانا پہچانا جاتا ہے دراصل خیر اور حسن کا ایک مشترک سرچشمہ ہے اور چونکہ وہی ایک ذات ہے جس نے اپنے کو مادی دنیا میں مختلف شکلوں کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔ اس لیے ہر شے میں اس سماوی خیر اور حسن کی ایک نہ ایک جھلک ضرور موجود ہے اور جب کسی انسان کے اندر چھپے ہوئے حسن سماوی کے وجود کے اس ٹکڑے کو اپنے سے مماثل جھلک کسی اور شے، منظر یا جاندار میں نظر آتی ہے تو اس کے اندر احساس جمال پیدا ہوتا ہے اور حسن کے اسی احساس سے جمالیات عبارت ہے۔

---

1. گر شے ورچ کا بھی یہی خیال ہے کہ قدیم ایرانی فکر تصوف کے تصورات سے عاری ہے اور خالص دنیاوارانہ ہے۔

2. اس ضمن میں نو افلاطونی تصورات کی بحث Literary criticism a short History مرتبہ Wins at Brooks

حسن عسکری نے اپنے ایک مقالے 'ادب میں صفات کا استعمال' میں مغربی اور مشرقی طرز فکر کے اس فرق کو دو طریقوں سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

'مشرق کا تصور یہ رہا ہے کہ ساری چیزیں اپنا وجود ایک مابعد الطبیعاتی حقیقت سے حاصل کرتی ہیں اس لیے ہر چیز میں ایک مستقل حقیقت اور ایک امتیازی صفت ہے۔ لہٰذا صفت اسم کے اندر محدود ہے۔'[1]

ولیم ہاس کے نزدیک مشرق اور مغرب کے احساس میں جو فرق ہے اس کی بنیاد تین باتوں پر ہے:

1. مشرق دیکھنے والے اور جو چیز دیکھی جا رہی ہے دونوں کو ایک کر دیتا ہے مغرب ان کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتا ہے۔
2. مشرق جبلت میں ڈوبا ہوا اور مغرب حسیات میں۔
3. مشرق میں لمس کی قوت شدید ہے اور مغرب میں بصارت کا زور ہے۔

حسن عسکری نے ہاس کے اس تفریق کو تسلیم نہیں کیا اور اس کے بجائے ایک اور تصور پیش کیا ہے۔ مشرق میں تہذیب کی بنیاد مابعد الطبیعات پر ہے اور مغرب میں طبیعات پر اور پھر اس مابعد الطبیعاتی عرفان حقیقت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

'ہر اسم الٰہی کے دو امور ہوتے ہیں، ذات اور صفت چنانچہ ہم حقیقت کو دو طرح سے دیکھ سکتے ہیں۔ ایک پہلو تنزیہ کا ہے اور دوسرا تشبیہ کا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ مشرق میں ادب کے بنیادی اسلوب دو ہیں اور صرف دو ہی ہو سکتے ہیں اگر لکھنے والے کی طبیعت تنزیہہ کی طرف مائل ہو جائے تو اس کا اسلوب اتنا خشک اور بے رنگ ہوگا کہ مغرب کے لوگ اسے ادب کے دائرے سے خارج کر دیں گے اور اگر تشبیہ کی طرف مائل ہوا تو تحریر اتنی بے رنگ ہو جائے گی کہ مغرب والے پناہ مانگ جائیں... ان اسالیب کے اصطلاحی نام... سہل ممتنع اور خیال آرائی۔'[2]

---

1. مطبوعہ 'سات رنگ' کراچی، جولائی 1960، ص 67
2. مطبوعہ 'سات رنگ' کراچی، جولائی 1960، ص 67

تصوف کا اقداری نظام

تصوف اپنے مختلف دبستانوں کے اختلاف کے باوجود توحید کا نظام ہے جدید ایرانی فکر اور بالخصوص اردو شاعری پر وحدت الوجودی تصوف کے زیادہ گہرے اثرات مرتب ہوئے جو پوری کائنات کو ایک حسن مطلق اور خیر مطلق کی جلوہ گری سمجھتا تھا۔ کائنات میں جو کچھ ہے وہ ظاہر میں تو اس ذات واحد سے الگ ہے لیکن درحقیقت اسی کا عکس ہے اور اس عکس کے علاوہ اور کوئی دوسرا وجود نہ موجود ہے نہ ممکن۔

اس ضمن میں سب سے بڑا مسئلہ شر کے وجود یا عدم وجود کا آتا ہے۔ بدی اور بدصورتی حسن کی متضاد صفات ہیں۔ آخر ان کے وجود کا جواز وحدت الوجود یا کسی توحید کل والے فلسفے سے کیونکر فراہم کیا جا سکتا ہے؟ دنیا کے فلسفیوں اور مذاہب نے اس مسئلے کو تین طریقے پر حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اول زرتشتیوں کے انداز میں بدی اور بدصورتی کو حسن اور خیر ہی کی طرح ایک مستقل بالذات وجود تسلیم کر کے جس کے معنی گویا دوئی کو قبول کرنا اور توحید سے انکار کرتے ہیں۔ زرتشتی فکر نے یزداں اور اہرمن دونوں کے وجود کو مستقل بالذات مان کر دونوں کے امتزاج و اتصال سے ایک وحدت کل کو تصور قائم کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ تصور وحدت الوجودی تصوف کے لیے قابل قبول نہیں تھا۔

دوسرا تصور اسپنوزا اور دوسرے فلسفیوں کا ہے جو بدی اور بدصورتی ہی کو دراصل دونوں تصوراتی اضافی اور داخلی قرار دینے کا تھا یعنی بدی اور بدصورتی کوئی الگ حقیقت نہیں رکھتیں بلکہ دیکھنے اور محسوس کرنے والے کے نجی رویے اور باطنی طرز عمل گویا انداز نظر پر منحصر ہیں۔

تیسرا رویہ بدی اور بدصورتی کو حسن اور خیر کے فقدان یا اس کا صحیح ادراک و عرفان نہ ہونے پر منحصر قرار دینے کا ہے۔ اس ضمن میں شنکراچاریہ کے 'فلسفہ ادویا یا مایا' سے لے کر صوفیا کے تصور تنزلات تک یہ سلسلہ قائم ہے۔ رات میں روشنی ناکافی ہو تو دیکھنے والا رسی کے ٹکڑے کو سانپ سمجھ لیتا ہے اصل یہ ہے کہ وہاں سانپ نہیں ہے اور سانپ کا وجود محض واہمہ ہے جو صحیح ادراک

وعرفان نہ ہونے سے پیدا ہوا ہے۔ اسی لیے وحدت الوجودی فکر نے بدی اور بدصورتی کو مستقل بالذات وجود تسلیم کرنے کے بجائے محض گمراہی، فقدانِ علم یا علم کی کمی قرار دیا ہے۔ جمالیاتی سطح پر یہ مختلف النوع عناصر واجزا کے وحدت میں ضم ہو جانے سے عبارت ہے یا تناسب یا توازن سے عاری ہونے کے باعث ہے۔

ہمارے لیے اس بحث کا مثبت پہلو زیادہ اہم ہے یعنی متصوفانہ فکر کے نزدیک حسن کثرت میں وحدت کی جلوہ آرائی ہے اور جس قدر متنوع اور مختلف النوع عناصر سے یہ وحدت ترتیب پائے گی حسن توازن اور حسن تناسب اتنا ہی زیادہ بھرپور ہوگا اور احساسِ جمال اتنا ہی فراواں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ سارے مباحث میں کلیدی الفاظ ہیں — وحدت اور توازن اور احساس جمال ان کا نتیجہ ہے اور بدی اور بدصورتی ان کا فقدان یا ان کی کمی کا نام۔

وحدت: وحدت نام ہے مختلف عناصر کے درمیان اشتراک واتصال پیدا کرنے کا، لہٰذا متصوفانہ تنقید کا بنیادی مرحلہ تعلق کا مسئلہ ٹھہرا یعنی ان کے نزدیک سارا علم اور بالخصوص شاعری نام ہے نئے تعلقات اور نئے رشتوں کی تلاش کا۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اپنی کتاب 'ہماری شاعری' میں مغربی شاعری کو انسان اور فطرت کے باہمی تعلق کی شاعری قرار دیا ہے۔ فارسی اور اردو شاعری کو انسانی تعلقات اور انسانی رشتوں کی شاعری بتایا ہے۔ اس اعتبار سے یہ بات صحیح ہے کہ ان رشتوں کے ذریعے ہی وحدت ترتیب پاتی ہے۔ کائنات کی لاکھوں کروڑوں ظاہری شکلوں کے درمیان ربط وتعلق پیدا کرنے والی قوت کا نام جاذبۂ محبت قرار پایا اور تصوف نے تمام ظاہر پرستیاں کو چھوڑ کر اسی سے رشتہ جوڑا کہ یہی کثرت میں وحدت پیدا کرتی ہے اور مختلف شکلوں اور الگ الگ صورتیں رکھنے والی اشیا کے درمیان وحدت قائم کرتی ہے اس لیے محبت اصل کائنات بھی ہے اور اصل فن بھی اور جب انسان کو اختلافات کے ان کارخانوں میں بکھری ہوئی مختلف متضاد بلکہ متصادم اشیا اور تصورات میں ایک باطنی وحدت اور ایک اندرونی مماثلت کا احساس ہوتا ہے تو وہ 'حیرت' پیدا ہوتی ہے جو علم ہی نہیں احساس جمال کی بھی انتہا ہے۔

احساس جمال کی نشاطیہ نوعیت پر اکثر بحثیں ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ احساس جمال اس قسم

کی مسرت نہیں جو دولت حاصل ہونے سے حاصل ہوتی ہے یا کسی بانجھ عورت کو پہلوٹھی کا بچہ پیدا ہونے سے ملتی ہے یا کسی دشوار اور نا قابل مشکل کے اچانک حل ہو جانے سے ہاتھ آتی ہے بلکہ اس کی نوعیت ان سب خوشیوں سے مختلف ہے اور اس کا رشتہ اہتزار یا ارتفاع سے ملتا ہے یا یوں کہیے کہ ایک قسم کے متصوفانہ تجربے سے ملتا ہے جسے صوفیا نے مدارج میں حیرت کا نام دیا ہے۔ یہ حیرت دراصل جزو میں کل کی جھلک دیکھ لینے سے حاصل ہوتی ہے جو نجات پانے یا مادی خوشی حاصل ہونے، دونوں سے مختلف قسم کا احساس ہے۔

اس سے لازم آتا ہے کہ وحدت ظاہری اشیا کے اختلاف کے اندر باطنی مماثلت اور اشتراک کے احساس اور اس کی تخلیق کا نام ہے اور یہ مماثلت اور اشتراک کیونکر پیدا ہوتے ہیں یا اس کا شعور کیونکر آتا ہے اس کے لیے صوفیا نے ذات اور صفات کا نہایت تفصیلی اور پیچیدہ نظام فکر ڈھالا ہے جس کے بغیر وہ دنیا میں مظاہر کی کثرت اور وجود کی وحدت کے درمیان جواز کی کوئی صورت پیدا نہیں کر سکتے تھے اس کے معنی یہ ہوئے کہ مظاہر جنھیں ہم نے علم نہ ہونے کی وجہ سے مستقل بالذات سمجھ لیا ہے اور الگ الگ ناموں سے موسوم کر رکھا ہے۔ دراصل ایک ہی وجود کی مختلف صفتیں ہیں اور ان کے ظاہری اختلاف کے پیچھے باطنی وحدت جلوہ گر ہے جملہ اسماو تصورات صفات الٰہی ہیں اور اسما کی یہ حقیقت باطنی دریافت کرنا اصل علم و عرفان بھی ہے اور اصل جمالیات بھی۔ احساس جمال صرف توفیق الٰہی سے ممکن ہے جسے جمالیات کی اصطلاح میں 'مذاق سلیم' کہہ سکتے ہیں جو وہبی اور عطیہ وہبی ہے اس کا استدلال بار بار صوفیا نے قرآن مجید کی آیات سے دیا ہے جن میں خدا نے آدم کو اسما سکھانے کا اعلان کیا ہے۔ یہ چیزوں کے اسما دراصل اسی عرفان صفات کا حصہ ہے جو کثرت میں وحدت کی شان دکھاتی ہے۔

اس لحاظ سے جس طرح مذاق سلیم کثرت مظاہر میں وحدت کا ادراک و احساس ہے توفیق الٰہی سے میسر ہوتا ہے اسی طرح بدی اور بدصورتی (یا بالفاظ دیگر بدذوقی) محض بدتوفیقی اور کم نظری ہے جو جہالت اور عطیہ خداوندی سے محرومی ہے۔

علم کی انتہا کی طرح احساس جمال کی انتہا بھی حیرت ہے اور حیرت (الف) ظاہر کے

اندر باطنی معنویت کی وحدت کے احساس سے اور (ب) پھر ان مختلف مظاہر کے ربط باہمی سے پیدا ہونے والی متوازن اور متناسب وحدت کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔

مظاہر کے اندر باطنی معنویت کی وحدت کا شعور وادراک گویا اسما کے صفات اور صفات کے اصل ذات ہونے کے احساس سے عبارت ہے گویا یہ احساس کہ کائنات میں مظاہر محض علامت ہیں اور مظاہر کی یہی علامتیت فن میں احساس جمال اور جمال میں عالم حیرت پیدا کرتی ہے گویا ہر شے اور ہر واقعہ ظہور خداوندی کا استعارہ اور علامت قرار پاتا ہے اور ایک انوکھا ڈراما آنکھوں کے سامنے نظر آنے والے رنگارنگ مظاہر کے پیچھے کھیلا جانے لگتا ہے جس میں ظاہری شکلیں کچھ اور ہوتی ہیں اور ان کے باطنی روپ کی یک جائی کچھ اور۔ اور یہی نیرنگی فن کے اندر توازن اور تناسب پیدا کرتی ہے۔

اختلافات کے درمیان یک جائی کو پیدا کرنے اور اسے دوسروں کے سامنے پیش کرنے والی قوت کا نام ہے تخیل، اسی لیے فارسی کی پہلی تنقیدی تصنیف چہار مقالہ میں نظامی عروضی سمرقندی نے ایک الگ باب قائم کرتے ہوئے شاعری کی تعریف اس طرح کی ہے:

> 'شاعری صناعتے ست کہ شاعر بداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند والتیام قیاسات منتجہ برآں وجہ کہ معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوہ کنند و بہ ایہام قوت ہائے غضبانی و شہوانی را برانگیزد تا بداں ایہام طباع را انقباضے وانبساط بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود۔' (مقالہ دوم، ص 44)

توازن: 'چہار مقالے' کی تعریف سے تخیل کو ایک تنظیمی قوت کا پیکر میسر ہوتا ہے جو 'معنی خرد کو بزرگ' معنی بزرگ کو خرد' بنا کر دکھا سکتا ہے گویا وہ ایک خلاقانہ قوت ہے جو کائنات کو نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ دکھاتی ہے۔ اس تخلیقی قوت کی کارفرمائی مختلف اور متنوع عناصر کے درمیان باطنی وحدت کی دریافت پھر ان متنوع اور متضاد عناصر کو اس طرح ڈھال کر ایک وحدت میں تبدیل کرنے کے عمل میں ظاہر ہوتی ہے کہ ٹکڑوں کے الگ الگ ہونے کا احساس باقی نہ رہے اور ایک

کلی وحدت تشکیل پا جائے۔

اس وحدت کی تکمیل کے لیے مختلف عناصر کے درمیان توازن اور ہم آہنگی ضروری ہے۔ تصوف کے نزدیک ایرانی تنقید اسی توازن کی متلاشی رہی ہے۔

پہلا توازن لفظ اور معنی کے درمیان قائم کیا گیا جس پر سبھی نقادوں نے بہت زور دیا ہے۔ صاحب دبیر عجم[1] لکھتے ہیں:

> 'چوں بہ امعان نظر در احوال اشیا کونات می نگریم چناں بوضوح می پیوندد — کہ اشیائے عالم را بہ یک دیگر ربطے است کہ واسطۂ تناسب الفاظ است والفاظ واسطۂ اظہار برآں ربط است بر دیگراں و وجود ایں ربط در ہمہ کائنات ساری است و ہیچ شے کہ از حیز عدم لباس وجود پوشیدہ از اصل ایں ربط فارغ نہ... و باید دانست کہ مراعات تناسب الفاظ در کلام بلیغ موقوف برہمیں قانون ربط اشیا است و ایں وقتے میسر گردد کہ متکلم از حقیقت وضع کلمات مفردہ بکلی آگاہ باشد و ایں معنی خاصہ خداوندی است و بس و ماہر ایں فن را از ذوق سلیم ناگزیر است۔'

اشیا اور اس کے درمیان ربط کا سوال سب سے پہلے معنی اور لفظ کے رشتے اور اس کے بعد معنیاتی، صوتیاتی اور محاکاتی اعتبار سے کسی ایک لفظ کی دوسرے لفظ کے مقابلے میں زیادہ یا کم مناسبت سے متعلق ہے اور اس کے لیے 'تلاش لفظ تازہ' کو فارسی تنقید میں بڑی اہمیت حاصل رہی ہے اور یہ مسئلہ علم معانی سے براہِ راست تعلق رکھتا ہے۔

لفظ اور معنی کے رشتے کے ساتھ ہی لفظ کا دوسرے الفاظ سے تعلق کا مسئلہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ الفاظ کا باہمی تعلق اور ان کے تنوع اور اختلافات کے باوجود ایک معنوی وحدت میں ڈھل جانے کا مسئلہ فصاحت کا مسئلہ بن گیا اور اس کے اصول و ضوابط وضع کیے گئے اور جب فصاحت کے اصول طے کیے جانے لگے تو اس متناسب اور موزوں بیان کو جو کم سے کم الفاظ میں وسیع تر مفہوم اور کیفیات کو سمیٹ کر فصیح کے ساتھ بلیغ بھی قرار دیا گیا اور فصاحت کی ترقی یافتہ شکل

1. دبیر عجم تالیف اصغر علی روحی، لاہور، 1928ء، ص 15

بلاغت قرار دے دی گئی۔ ان دونوں کے معیار و اقدار مقرر کرنے کے لیے علم بیان، بدیع، عروض اور قافیہ کے نام سے مختلف علوم وجود میں آئے۔

توازن اور تناسب کی جو میزان وضع کی گئی اس نے اصول وضوابط کی شکل اختیار کر لی اور قوانی اور دیگر لوازم شعری کے ساتھ ساتھ تنقیدی اصطلاحات کا بھی پورا ذخیرہ وجود میں آ گیا جو بعد کے تذکرہ نویسوں کے غیر محتاط استعمال کی بنا پر اور کچھ وضاحت اور صراحت نہ ہونے کی وجہ سے اب مبہم اور بے معنی ہو کر رہ گیا ہے لیکن ان کے پیچھے صدیوں پرانا تنقیدی شعور جلوہ گر ہے۔ ان اصطلاحات پر غور کرنے سے قبل فارسی میں تنقیدی ادب کے تصورات پر ایک طائرانہ نظر ڈال لینا بے محل نہ ہوگا۔

تنقیدی سرمایہ

'چہار مقالے' کا ذکر ہو چکا ہے جو 1155ء کے لگ بھگ غوریوں کے ملک الشعرا نظامی سمرقندی نے تصنیف کیا۔ اس میں ایک باب شعرا کے لیے وقف کیا گیا ہے لیکن صاف ظاہر ہے کہ اس دور میں شاعر کی حیثیت قبیلے کے رجز خواں کے بجائے پرچہ نویس یا صحافی کی ہو چکی تھی اور وہ انتظامی امور میں دخیل ہوتا تھا۔ نظامی نے سارا زور شاعری کی ہنرمندی پر صرف کر دیا ہے اور یہ ہنرمندی اس کے اظہار بیان کی جامعیت اور اثر پذیری میں ظاہر ہوتی ہے۔ نظامی نے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ صرف اس قسم کی مثالیں ہیں جن میں ہر لفظ گویا ایک گٹھے ہوئے جملے کا حصہ ہے خود اپنے طور پر مرقع کی حیثیت رکھتا ہے اس کے لیے فصاحت اور بلاغت محض میزان و معیار نہیں ہیں بلکہ محسوس کی خصوصیات ہیں جو اثر اندازی میں اضافہ کرتی ہیں اور شعر کو بلکہ شعر کے ایک ایک لفظ کو تاثیر اور شدت تاثر سے مالا مال کرتی ہے۔ منشعب میں شعر کی اسی نقطۂ نظر سے ان لفظوں میں تعریف کی گئی ہے:

> 'بدانکہ شعر بالکسر بمعنی موے سر است و در اصل لغت بمعنی زیرکی و دانائی و دریافتن معنی بالطبع رسا و فکر صائب است و در اصطلاح سخن موزوں و مقفی متساوی الکلمات و متناسب الالفاظ بود کہ قائل بالقصد گوید'

گویا زیرکی اور دانائی کے ساتھ فکر صائب اور موزوں و مقفیٰ کے ساتھ ساتھ 'متساوی الکلمات اور متناسب الفاظ کی شرط بھی عائد کی گئی ہیں اور چہار مقالہ ہو یا منشعب دونوں میں دراصل شاعری ـــــ اور ادب کو تخلیقی فن کے بجائے زیادہ تر بحیثیت ایک ہنر کے ـــ برتنے کے گر بتانے پر اکتفا کیا گیا ہے۔'

' کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم' میں عروض و بدیع و بیان زیر بحث آئے ہیں اور ان علوم کے ضوابط متعین کرنے کی کوشش کی گئی و ضوابط کا رسالہ حدائق السحر فن بدیع کی مختلف صنعتوں کے تذکرے تک محدود ہے۔ حدائق السحر فی دقائق الشعر (68-9001) سے قبل 'سیستاں کے مشہور شاعر استاد ابوالحسن علی فرخی (متوفی 429ھ) نے غالباً سب سے پہلے محاسن شعر فارسی پر ایک کتاب ترجمان البلاغۃ کے نام سے لکھی تھی لیکن چونکہ اس کی تمام نقلیں زمانے کے ہاتھوں تلف ہو گئیں اس لیے وطواط کی کتاب پہلی معیاری کتاب قرار پائی ہے۔' وطواط[1] نے اپنی کتاب میں صنائع کو معانی شعر کے حسن و تاثیر کے اضافہ کا سبب قرار دیا ہے۔' امیر عنصر[2] المعالی کیکاؤس نے بھی شاعر کو حسب ذیل ہدایتیں کی ہیں، جن سے اس دور کے مذاق سخن پر کافی روشنی پڑتی ہے:

- جہد کن تا سخن تو سہل ممتنع باشد
- بہ پرہیز از سخن غامض
- بہ چیزے کہ تو دانی و دیگرے نہ داند کہ بہ شرح حاجت افتد مگوئے کہ شعر از بہر مرد ماں گویند نہ از بہر خویش
- بہ وزن و قوافیت قناعت مکن و بے صناعتے و ترتیبے شعر مگوے اگر خواہی کہ سخن تو عالی باشد و بماند بیشتر سخن مستعار گوے و استعارات بر ممکنات... در مدح استعارات بکار دار
- اگر غزل و ترانہ گوئی سہل و لطیف و تر گوے و بہ قوافی معروف گوے تازیہائے سرد و غریب مگوے
- حسب حال عاشقانہ سخن ہائے لطیف گوے
- امثال ہائے خوش بکار دار چنانک خاص و عام را خوش آید

---

1 و 2. اردو تنقید کی تاریخ، جلد اول، از مسیح الزماں، بحولہ بالا، ص 38 و 40

نہار کہ شعر گراں وعروضی مگوے کہ گرد عروض ووزن ہائے گراں کسے مردد کہ طبع نا آسودہ و عاجز بود از لفظ خوش ومعنیٰ ظریف...بکن عروض بداں۔

ظاہر ہے کہ ان تمام ہدایات میں ادب کے ترسیلی پہلو پر زور دیا گیا ہے۔

شمس الدین محمد بن قیس الرازی کی کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم کے دو حصے ہیں ایک فن عروض سے متعلق ہے اور دوسرا علم قافیت ونقد شعر سے اور نقد شعر کے حصے میں وہی عیوب قوافی، عیوب مدح، صنائع لفظی وغیرہ کا بیان ہے۔[1] انتہا یہ ہے کہ صاحب دبیر عجم نے علم وادب کی تعریف ہی اس طرح کی ہے کہ اس سے کلام کے نقائص کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

'ادب محرکۂ تازی است و در لغت معنی آں زیرکی ونگہداشت حد ہر حزاست واز اقرارے کہ علامۂ ابن خلدون در مقدمہ تاریخ تجویز نمودہ چناں بوضوح می پیوندد کہ علم ادب علمے معین نیست، تاتعین مفہوم آں کردن بتوانیم بل مجموعی علوم عدیدہ را ادب می نامند وصاحب منتہیٰ الادب گوید کہ علم ادب عبارت است از علمے کہ بداں خود را از خلل در کلام نگہدارند و آں در دوازدہ قسم است ہشت اصول بدیں تفصیل لغت، صرف، نحو، اشتقاق، معانی، بیان، عروض، قافیہ و چہار فروع بدیں نمط علم رسم الخط وعلم قرض الشعر۔'[2]

ان کتابوں کے علاوہ میر شمس الدین فقیر کی کتاب 'حدائق البلاغت' اور محمد خالق کی تصنیف مخزن الفوائد اور نزہۃ الصنائع اور رسالۂ ہانسوی بھی قابل ذکر ہیں مگر یہ سب تصانیف مختصر المعانی اور المعجم کی صدائے بازگشت سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں پھر مختلف فارسی تذکروں میں جو مباحث شاعری اور شاعروں کے بارے میں ملتی ہیں ان سے بھی تنقیدی اشارے ملتے ہیں، لیکن ان واضح تنقیدی تصورات تک رسائی نہیں ہوتی البتہ ان اشاروں کی مدد سے چند تنقیدی اصطلاحات ضرور سامنے آجاتی ہے۔

1. اردو تنقید کی تاریخ، جلد اول، بحوالہ بالا
2. معاییر عجم، بحوالہ بالا، ص 15

اصطلاحات

ان تنقیدی اصطلاحات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ نغز گوئی، مضمون آفرینی، جدت ادا اور اسی کے ساتھ ساتھ چستیٔ بندش اور حسن بیان کی اصطلاحوں کا ذکر اور دوسری اصطلاحوں کے مقابلے میں زیادہ ہوا ہے اور انھیں اعلیٰ ترین شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں تلاش کیا گیا ہے اور ان خصوصیات کو تنقیدی معیار سمجھ لیا گیا ہے۔ ان کے کلام کی تنقید اور تحسین میں جو اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں ان کا مفہوم اب بہت کچھ مبہم اور غیر واضح ہو کر رہ گیا ہے لیکن تنقیدی تصورات کی تفہیم کے لیے ان کی شناخت ضروری ہے۔ یہ فصاحت اور بلاغت کی عام اصطلاحوں کے علاوہ مندرجہ ذیل اصطلاحیں ہیں:

مضمون آفرینی
جدت ادا (نغز گوئی)
رنگینیٔ کلام
تغزل
اور بندش کی چستی

مضمون آفرینی

مضمون آفرینی یوں تو نیا مضمون تلاش کرنے کا نام ہے لیکن خود اس اصطلاح سے دو باتوں پر روشنی پڑتی ہے۔ ایک یہ کہ ہر صنف ادب کے عام مضامین کی روش اور طرز متعین ہیں۔ صنفی پابندیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے شاعر جب کوئی نیا مضمون باندھتا ہے وہ مضمون آفرینی کی داد پاتا ہے۔ یہ اسی قسم کی بات ہے جو ہندوستانی موسیقی کی مختلف راگ راگنیوں کے بارے میں یا ہندوستانی مصوری کے مختلف اسالیب کے بارے میں کہی جاتی ہے یعنی ان کے آئین اور ضوابط، معانی اور طرز سب کچھ طے شدہ ہیں۔ اب یہ فن کار کا کمال ہے کہ ان پابندیوں کا پاس اور

لحاظ کرنے کے باوجود نیا مضمون اور نیا آہنگ پیدا کر لے۔ ادب کے دائرے میں مختلف اصناف
کی عام فکری اور فنی روش طے ہو چکی۔ اب شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس طرز اور روش کی پابندی
کرتے ہوئے نئے مضامین ڈھونڈھ نکالے اور اس قسم کے مضامین کی کھوج وہ تخیل کے ذریعے ہی
کر سکتا ہے اسی بنا پر شاعری کا کلام تخیل قرار دیا گیا اور شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کے درجے پر فائز کیا گیا
کہ وہ ضابطے کا اندازہ کر کے تخیل کے ذریعے نئے رشتے پیدا کرتا ہے اور نئے تصورات کی دنیاؤں
کو ضم کر دیتا ہے۔

مثال اس کی یہ ہے کہ غزل کے اشعار کی روش طے شدہ ہے۔ وزن، بحر، قافیہ، ردیف،
ہر شعر کا مفہوم کے اعتبار سے مکمل بالذات ہونا، اصطلاحات اور علامتیں، عام مضامین اخلاق و
رومان، داخلی آہنگ سبھی کچھ طے ہے اور ان سے تجاوز کی اجازت نہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ ان
پابندیوں کے اندر رہ کر نئے مضامین ڈھونڈ نکالے اور اپنی انفرادیت کا لوہا منوا لے۔

اسی اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ ہے جو تصوف کے تصورات سے عبارت ہے یعنی مضمون
آفرینی الفاظ کی ظاہری شکل اور معنویت سے آگے بڑھ کر ان کے باطنی مفہوم اور استعاراتی اور
مجازی مفاہیم اور متعلقات کی دریافت اور ان کے باہمی رشتوں سے نئی کیفیات کی بساط سجانے کا
نام ہے۔ یعنی مضمون آفرینی تخیل کے ذریعے الفاظ کی باطنی معنویت کی بازیافت اور اس باطنی
معنویت سے الفاظ کے درمیان نئے رشتوں کا ادراک وعرفان ہے اور شاعر جتنا بڑا ہوگا اس کے
ہاں مضمون آفرینی کی یہ کیفیت اتنی ہی زیادہ تہ دار اور کیفیت سے بھرپور ہوگی۔ تصوف کے نزدیک
پوری کائنات محض ایک استعارہ ہے اور اس کی ظاہری شکلیں اور اشیا محض علامت ہیں ایک ایسا مجاز
ہیں جو حقیقت کا اشاریہ فراہم کرتا ہے۔ مضمون آفرینی اسی ادراک وعرفان کی شاعرانہ شکل ہے اور
نئے جمالیاتی کیفیت کو پیدا کرتی ہے۔

اس مرحلے پر اس کی صراحت ضروری ہے فارسی شاعری نے لفظ کو مضمون آفرینی کی بنیاد
کے طور پر جتنا اور جس انداز سے برتا ہے اس کی نظیر دوسرے کسی ملک کی ادبیات میں شاذ و نادر ہی
ملے گی اور اس روایت کو اردو میں بڑا فروغ حاصل ہوا۔ مغرب میں بیسویں صدی کی تنقید کے ایک

دبستان نے شاعری کو محض الفاظ کے نئے امکانات کی تلاش کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش فارسی اور اردو شاعری کئی صدی پہلے سے کرتی آئی ہیں۔ مثلاً غزل کی بنیاد ردیف اور قافیے پر ہے اور ردیف اور قافیے کا استعمال خود مختلف قسم کے مضامین تجویز کرتا ہے اور شاعر اپنے خیالات و جذبات کو ظاہر کرنے کے بجائے اکثر محض قافیہ کی کھنک اور ردیف کے اشارے پر ایسے مضامین باندھنے پر مجبور ہو جاتا ہے جن کو شاید وہ عام طور پر نہ باندھتا چنانچہ اردو اور فارسی میں متعدد شعرا نے محض قافیہ اور ردیف کی خاطر تصوف یا عشقیہ مضامین محض قافیے کے کھٹکے اور ردیف کے آہنگ کی وجہ سے باندھے ہیں اور وہ صوفی یا عاشق کے خیالات قرار پا جاتے ہیں۔

جدت ادا (نغز گوئی)

جدت ادا یا نغز گوئی مضمون آفرینی کی توسیع ہے اس کی مختلف شکلیں ممکن ہیں اور اس پر اسرار کیفیت یا اہمیت کا اظہار شاعری کی اپنی انفرادیت سے ہوتا ہے جب اس کے ہر شعر پر اس کی اپنی شخصیت کے انوکھے پن کی مہر ثبت ہو اور وہ شاعری میں کیفیت اور تاثیر پیدا کردے تبھی اس کی شاعری پر نغز گوئی کا اطلاق ہوسکتا ہے۔ مراۃ الشعر میں عبدالرحمٰن صاحب نے جدت ادا پر ایک الگ باب قائم کیا ہے اور اسے شاعری کی روح قرار دیا ہے۔ دراصل نغز گوئی کی جڑیں ندرت احساس اور جدت ادا تک پہنچتیں ہیں' تلاش لفظ تازہ' اس کا اہم جزو ہے اور تاثیر اس کی اہم کڑی۔
تاثیر دراصل ایک پراسرار کیفیت ہے جس کے لیے ایک اور اصطلاح سوز و گداز کو بعض نقادوں نے اور خود اکثر فن کاروں نے شرط اول قرار دیا ہے۔ سوز و گداز سے دل میں نرمی اور دردمندی پیدا ہوتی ہے اور یہی دردمندی ان عمومی کیفیات و جذبات تک رسائی فراہم کرتی ہے جو فرد اور اجتماع میں مشترک ہیں اور شاعری کو اس کے دور کی زبان اور اس کے ہم عصروں کا بیان بناتی ہے یوں بھی سوز و گداز کو تصوف کی اصطلاح میں بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کے ذریعے عرفانِ حیات ممکن ہے یہی نہیں بلکہ سوز و گداز ہی صفات کی گرد کو دور کرکے ذات کی روشنی تک پہنچاتے ہیں اور انسان کو مایا موہ سے نجات دلا کر حقیقت کے ادراک کا راستہ دکھاتے ہیں اس لحاظ سے سوز

وگداز گویا تاثیر کلام کی کلید اور نغز گوئی کی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔

نغز گوئی محض مضمون آفرینی نہیں ہے بلکہ جمالیاتی کیفیت کی ایسی باز آفرینی ہے جس پر فن کار کی شخصیت کی مہر ہو اور روش عام سے ہٹ کر اس کیفیت میں انوکھاپن پیدا کرے۔ اس ندرتِ احساس سے حقیقت اور فن کے رشتے پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ فن یہاں محض حقائق کی وفادارانہ عکاسی نہیں رہ جاتا بلکہ احساس اور تخیل کے ذریعے نئے فنی حقائق کی تشکیل، وران کے باطنی عرفان اوران کے درمیان نئے رشتوں کی بازیافت بن جاتا ہے۔

رنگینی کلام

رنگینی کلام کو تنقیدی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس رنگینی سے محض الفاظ کی رنگینی مراد نہیں لی گئی ہے بلکہ شعر سے پیدا ہونے والی کیفیت کی رنگینی مراد ہے۔ شعر میں الفاظ اول تو راست لغوی معنوی میں استعمال نہیں ہوتے پھر ان کے استعمال کی مختلف مجازی سطحیں ہوتی ہیں یہی لفظ کہیں تشبیہ ہے تو کہیں استعارہ، کہیں مجاز مرسل ہے تو کہیں کنایہ، کہیں علامت ہے تو کہیں ایہام اوران حیثیتوں سے ان کے درمیان مختلف قسم کے رشتے ابھرتے ہیں اور نئے تلازمے پیدا ہوتے ہیں پھر ہر لفظ کی اپنی موسیقی اور ہر مصرعہ یا شعر کی اپنی مجموعی موسیقی بھی ہوتی ہے اور ہر لفظ کی اپنی محاکاتی یا تصویری فضا اور ہر مصرعہ یا شعر کی اپنی بصری تلازموں سے پیدا ہونے والی فضا ہوتی ہے اور رنگینی اسی موسیقی اور اسی تمثالی فضا سے پیدا ہونے والی کیفیت ہے جس کی تشریح ممکن نہیں۔

یہ درست ہے کہ فارسی تنقید ان تصورات کی فلسفیانہ توجیہہ نہیں کر سکی ہے اور نہ کبھی ان تصورات اور تنقیدی اصطلاحوں کی مغربی طرز پر تشریح اور توجیہہ کی گئی ہے لیکن فارسی تنقید میں جس پراسرار ذوق سلیم کو اصل معیار بتایا گیا ہے وہ اسی قسم کے تصورات سے عبارت ہے۔

تغزل

تغزل کا تعلق غزل سے نہیں ہے بلکہ جسے تغزل قرار دیا گیا وہ واقعات اور حقائق کے

خارجی کے بجائے ان کے داخلی احساس اور اسی کے ساتھ ساتھ ان سے پیدا شدہ تاثرات کا مرموزی بیان ہے، جس میں صورت، آہنگ اور تمثال کی مدد سے وجد آفریں کیفیت پیدا ہو گئی ہو۔ اس لحاظ سے تغزل ایک ایسی مرکب اصطلاح ہے جو محض غزلوں تک محدود نہیں ہے بلکہ یکساں طور پر شاعری کی ہر صنف میں پائی جا سکتی ہے۔

تغزل کی پہلی خصوصیات حقائق اور واقعات کے معروضی بیان کے بجائے ان سب سے حاصل کردہ تاثرات کا مرتکز نتیجے کا بیان ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو مغربی طرزِ تنقید کو مشرقی اور بالخصوص فارسی تنقید سے بالکل مختلف کرتی ہے۔ تغزل اشیا اور واقعات کا بیان نہیں ہے بلکہ اس بیان میں خود بیان کرنے والے کی شمولیت اور شرکت سے پیدا شدہ تاثر کا عطیہ ہے اور اس تاثر میں تخلیق کار کی شرکت اور اس کے اپنے تاثر کی قربت اور شمولیت جتنی زیادہ ہوگی اسی قدر اس کی تاثر آفرینی اور تاثیر زیادہ ہوگی۔ چونکہ اس تاثر کا بیان خود فن کار کی اپنی داخلی واردات کے حوالے سے ہوتا ہے اس لیے اس میں ارتکاز کا پہلو بیانیہ کے محاکاتی پہلو کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی ارتکاز کے نتیجے کے طور پر ہر لفظ میں نئی قوت اور نئی وسعت پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ ہر لفظ اپنے دامن میں معنی اور کیفیت کی ایک دنیا سمیٹے ہوتا ہے اور اس ارتکاز میں چونکہ داخلی تاثر کی شدت اور وسعت کو داخل ہوتا ہے اس لیے اس میں ایک نئی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

تغزل کی یہ کیفیت ایلیٹ کی شاعری کی تینوں آوازوں سے مختلف آواز ہے کیونکہ اس آواز میں نہ محض خود کلامی ہے نہ تبلیغ و ترسیل اور نہ محض معروضی پیشکش۔ یہاں داخلیت اور خارجیت کا ایک لطیف امتزاج ہے جس میں مشاہدے سے زیادہ حسنِ احساس اور حسنِ ادا کو دخل ہے اور بیان کے بجائے نتیجۂ احساس یا خلاصۂ تاثر سے واسطہ ہے۔ اسی کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ مشاہدے کے بجائے لطافتِ احساس اور پھر لطافتِ احساس کے بجائے روایت کے انوکھے استعمال اور پھر خیال بندی کے وسیلے سے ندرتِ ادا پر زور دیا جانے لگا۔ اسی کی طرف محمد حسین آزاد نے 'نظمِ آزاد' کے دیباچے میں اور 'آبِ حیات' میں اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

'شعرائے فارسی، جس شے کا ذکر کرتے ہیں، صاف اس کی برائی بھلائی نہیں دکھاتے

بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھایا برا سمجھا ہوا ہے اس کے
لوازمات کو شے اول پر لگا کر ان کا بیان کرتے ہیں مثلاً پھول کونزاکت رنگ اور خوشبو
میں معشوق سے مشابہ ہے جب گرمی کی شدت میں معشوق کے حسن کے انداز دکھانا
ہو تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول کے رخساروں سے شبنم کا پسینہ ٹپکنے لگا۔[1]

اسی نے خیال بندی کو رواج دیا اور محض الفاظ کے ذریعے مضامین اور کیفیات کی باز آفرینی کی کوششوں کا آغاز کیا جو بعد میں شعریت اور تغزل کے صحیح مفہوم کی جگہ روایت پرستی اور تصنع کے فروغ کا باعث ہوا۔

بندش کی چستی

بندش کی چستی کی اصطلاح عام طور پر اسلوب سے متعلق ہے لیکن درحقیقت اس کا تعلق محض تکنیک اور طرز ادا ہی سے نہیں بلکہ پورے تخلیقی عمل سے ہے۔ بندش کی چستی الفاظ کا ایسا استعمال ہے جو تعداد میں کم سے کم ہوں اور کیفیت کو اس طرح احاطہ کر سکتے ہوں اور ان میں کوئی ڈھیلا پن یا گنجلک نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ الفاظ و معانی اضافی ہیں لیکن مذاق سلیم لفظوں کے درمیان تمیز کر سکتا ہے اور ہر دور کا ذوق اپنے طور پر الفاظ کی بے جا طوالت اور غیر ضروری صراحت سے بھی پرہیز کرتا رہا ہے اور ان کے گنجلک ایہام اور تعقید سے بھی بچتا رہا ہے۔ اس لحاظ سے بندش کی چستی لفظ اور معنی، اظہار و احساس کے درمیان ایک لطیف توازن قائم کرنے کا نام ہے۔ محمد حسین آزاد نے آب حیات میں اور شبلی نے شعر العجم میں ایک شعر پر شیخ علی حزیں کی اصلاح کا ذکر اس ضمن میں کیا ہے:

سیہ چوری بہ دست آں نگار نازنیں دیدم
بہ شاخ صندلیں پیچیدہ مار آتیں دیدم

اس شعر کے آخری ٹکڑے حذف کر کے اس کی اصلاح اس طرح کی:

---

1. آب حیات، ص 533

سیہ چوری بہ دست آں نگارے
بشاخ صندلیں پیچید مارے

اس اصطلاح کو بندش کی چستی کی مثال کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں لفظ کو احساس اور بیان دونوں کے ارتکاز کا پیکر قرار دیا گیا ہے اور لفظ میں یہ ارتکازی کیفیت جس قدر زیادہ ہوگی اسی قدر تہہ داری، توانائی اور بلاغت میں اضافہ ہوگا۔

اختتامیہ

آخر میں ہمیں ایک بار پھر مشرقی اور مغربی تصورات فن کے باب میں ہاس کے نظریات کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ اس تفریق کو شاید غیر ضروری تعمیم کہا جا سکتا ہے اور یقیناً مغرب اور مشرق کے فن اور ادبیات میں استثنائی نمونے بھی بہت ہیں لیکن ان سب کے باوجود ہاس کی یہ تفریق مشرقی اور مغربی تصورات اور بالخصوص فارسی اور انگریزی ادب کے تنقیدی تصورات کے درمیان امتیاز اور مماثلت کے متعدد نکات ضرور فراہم کرتی ہے۔

1. مشرق دیکھنے والے اور جو چیز دیکھی جا رہی ہے دونوں کو ایک کر دیتا ہے مغرب ان کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتا ہے اسی لیے فن اور حقیقت کا جو رشتہ افلاطون اور ارسطو اور ان کی پیروی میں یورپی ادب نے اختیار کیا وہ مشرق کے لیے بالعموم اور فارسی تنقید کے لیے بالخصوص قابل قبول نہیں تھا۔ اسی لیے المیہ کا ارتقا نہیں ہوا اور اسی لیے آرٹ میں خارجیت محاکات اور رزمیہ شاعری کے بجائے داخلیت، رمز و علامتیت اور تاثراتی شاعری کا عروج ہوا۔

2. مشرق جبلت میں ڈوبا ہوا اور مغرب حسیات میں اور جبلت کی اسی ضابطہ بندی کا ایک نتیجہ اصناف کی ضابطہ بندی اور مضامین اور ساخت کی درجہ بندی کی شکل میں ظاہر ہوا۔ روایت کی جو گرفت فارسی ادب کے ذریعے رائج ہوئی اسے جبلت انسانی کا کلیہ سمجھ کر اختیار کیا گیا۔ اس میں اضافیت یا تغیر و تبدل کے تاریخی ارتقا کی گنجائش کم تھی اور اس لیے متعینہ سانچے کے اندر رہ کر نغز گوئی اور ندرت ادا کے کمال دکھانے ہی کو فن سمجھا گیا اور مضمون آفرینی کی ایک نئی شکل وجود میں آئی۔

3. مشرق میں لمس کی قوت شدید ہے اور مغرب میں بصارت کی۔ کم سے کم فارسی شاعری کے پیش نظر تسلیم کرنا ہوگا کہ یہاں اظہار بھی مشاہدے کے بجائے حسیات کے ذریعے ہوا ہے اور حسیات سے مرکب انھیں تاثر پاروں نے شعر کا تانا بانا بُنا ہے۔ اس طرح فارسی شاعری کو بنیادی طور پر مشاہدات اور حسیات کے بجائے سانچوں اور ضابطوں Patterns and Motifs کی شاعری قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

مغربی تصورات سے موازنہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ فارسی شاعری نے حقیقت کا ایک ایسا تصور پیش کیا جس میں فن کار کی شرکت اور شمولیت حقیقت فن کار کی شخصیت اور فن کی روایت سے مل کر تشکیل پذیر ہوتی ہے اور اس کی تشکیل میں تخیل بھی شامل ہے اور احساس و اظہار کا جادو بھی۔

کتابیات

1. اردو تنقید کی تاریخ (جلد اول)، الہ آباد، مسیح الزماں
2. جمالیات کے تین نظریے (لاہور): نصیر احمد ناصر
3. چہار مقالہ: نظامی عروضی سمرقندی
4. مراۃ الشعر (اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ایڈیشن): عبدالرحمٰن
5. دبیر عجم: اصغر علی روحی (لاہور)
6. ہماری شاعری (لکھنو، نواں ایڈیشن): مسعود حسن رضوی
7. بحر الفصاحت: نجم الغنی (لکھنؤ)
8. آب حیات: محمد حسین آزاد
9. شعر العجم: شبلی
10. Literature of the Eeast

مغربی یورپ میں تنقیدی نظریات کا فروغ

افلاطون اور ارسطو نے حقیقت کی نقل کا جو منصب ادب کو سونپا تھا اس کی تشریح نشاۃ ثانیہ کے یورپ تک کچھ اس انداز سے ہوتی رہی کہ اس میں تخیل کا عنصر دب کر رہ گیا گویا ادب اور فنون لطیفہ کا فریضہ محض مشاہدہ حقیقت اور نقل حقیقت تک محدود تھا اور اس سلسلے میں 'حقیقت' کا جامد اور کسی قدر غیر تغیر پذیر تصور پیش نظر رہا۔ شاید افلاطون اور ارسطو دونوں کا یہ مدعا نہ تھا مگر ان کے خیالات کی توجیہہ و تشریح میں شارحین خود اصل مصنفین سے کہیں آگے بڑھ گئے اور یورپ کے اکثر نقاد اپنے طور پر افلاطون اور ارسطو کے تصورات کو زیادہ سے زیادہ میکانکی اور سطحی بنانے میں لگے رہے۔

یورپ میں غالباً ڈرائیڈن (Dryden) پہلا مصنف تھا جس نے اس اندھی تقلید کے خلاف آواز بلند کی۔ اس نے کہا کہ افلاطون اور ارسطو نے تنقید کے جو اصول وضع کیے وہ ان کے دور کے لیے تھے اور اس دور کے ادبی کارناموں کو سامنے رکھ کر وضع کیے گئے تھے۔ اگر آج کے دور میں افلاطون اور ارسطو زندہ ہوتے اور ہمارے دور کے ادبی شہ پارے ان کے پیش نظر ہوتے تو شاید وہ مختلف نتیجے نکالتے اور ادبی تنقید کے نئے ضابطے بناتے۔ یہی نہیں ان کے اصول و ضوابط میں یونان کے معاشرے اور اس ملک کی اپنی روایات کو بھی دخل تھا۔ گویا ادبی تنقید کے اصول ہمیشہ زمان و مکان اور معاصر ادب پاروں سے متعین ہوتے آئے ہیں اور غالباً ایسے کسی ضابطے، قاعدے کا تصور ممکن نہیں جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ہو اور ہر دور اور ہر علاقے کے ادب پر یکساں طور پر منطبق کیا جا سکتا ہو گویا ڈرائیڈن نے ایک طرف تو افلاطون اور ارسطو کی اندھی تقلید سے ادبی تنقید کو آزاد کرنے کی کوشش کی اور دوسری طرف قومی ادب کا ایک دھندلا سا تصور پیش کیا کہ ہر دور اور

ہر ملک کا ادب اپنا مخصوص مزاج اور کردار رکھتا ہے اور تنقیدی ضابطے اسی مزاج اور کردار کو پیش نظر رکھ کر بنائے جانے چاہئیں۔

لیکن ان دونوں کارناموں سے بڑا کارنامہ اس کی 'تخیل' کی اصطلاح تک رسائی ہے۔ ڈرائیڈن اس اصطلاح کی ساری باریکیوں تک نہیں پہنچا مگر اس نے تخیل کو مشاہدے کا وسیلہ قرار دیا جس کے بغیر اظہار ممکن نہیں۔ اس نے تخیل کو ایک ایسی قوت کی شکل میں دیکھا جو شاعر کے تخلیقی صلاحیتوں کے لیے خام مواد فراہم کرتی ہے۔ جس طرح لوہار کے لیے لوہے کے چھوٹے بڑے ٹکڑے فراہم کیے جاتے ہیں اور وہ اگر ماہر فن کار ہے تو اس خام مواد کو خوب صورت سانچوں میں ڈھال لیتا ہے اسی طرح مشاہدے کے ذریعے خام مواد کی فراہمی تخیل کے ذریعے ہوتی ہے اور اس خام مواد کو نئی ترتیب و ہیئت دینے میں بھی یہی تخیل نئی وحدت قائم کرتی ہے اور نئی کامیابیاں حاصل کرتی ہے۔ تخیل کی یہ تعریف گویا اس سوال کا جواب بھی فراہم کرتی تھی کہ ایک ہی صورت حال میں ایک ہی قسم کے دو فن کار ایک ہی شے کی تصویر دو مختلف شکلوں میں کیوں بناتے ہیں۔ وجہ صرف یہ ہے کہ ہر فن کار کا (بلکہ ہر شخص) کا تخیل الگ الگ ہوتا ہے اور جب وہ اپنے تخیل کے ذریعے صورت حال یا کرداروں کا بیان کرتا ہے یا اپنے تاثرات بیان کرتا ہے تو وہ حقیقت کی جوں کی توں عکاسی نہیں کرتا، کر بھی نہیں سکتا بلکہ اس کے برخلاف وہ اپنی مشاہدہ کی ہوئی معروضی حقیقت کا اپنے تخیل کے ذریعے دیکھا ہوا اور محسوس کیا ہوا رخ بیان کرتا ہے۔ اس تعریف کے مطابق تخیل محض کوئی فرضی خیالی یا غیر مرئی تصورات اور موہوم پیکر تراشی کرنے والی قوت نہیں ہے بلکہ ایک ایسی قوت ہے جو مشاہدے کو ممکن بناتی ہے اور پھر مختلف مشاہدات کی مناسب ترتیب کرتی ہے اور انھیں اصل کے مطابق ڈھالتی ہے۔

اڈمنڈ برک (Edmund Burke) نے تخیل (Imagination) کو واہمے (Fancy) سے متمیز کرنے کے لیے مشاہدے کے عمل کی اور زیادہ گہرائی سے چھان بین کی، مشاہدہ حواس کا عمل ہے اور حواس کا ہر عمل کسی نہ کسی قسم کے نتیجے تک پہنچاتا ہے اور کسی نہ کسی قسم کی حس یا Sensation پیدا کرتا ہے۔ فینسی حواس سے حاصل ہونے والی جزئیات میں ضروری ربط

وترتیب پیدا کر کے مشاہدے کے عمل کو مکمل کرتی ہے جب کہ تخیل اس سے ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے وہ مختلف مادی اشیا کے مشاہدے سے حاصل ہونے والی حسیات کو کسی ایک نئے مرکب میں ڈھال دیتا ہے جس کا کوئی مادی وجود نہ ہو گویا وہ موجود اشیا سے مختلف تفاصیل اور مختلف جزئیات حاصل کر کے ایک غیر موجود، فرضی شے یا فرضی تصور میں ڈھال دیتا ہے۔ اس اعتبار سے تخیل کی بنیاد ایسی اشیا کے اجزا پر ہوتی ہے جو واقعتاً وجود رکھتے ہیں لیکن ان اجزا سے مل کر جو کل ترتیب پاتا ہے وہ تخلیقی مرکب غیر حقیقی ہو سکتا ہے اور ممکن ہے خارجی دنیا میں اس کا کوئی وجود نہ ہو۔

تخیل کا ایک پہلو یادداشت ہے جو گزرے ہوئے واقعات اور پرانے مشاہدات کے مختلف ضروری اجزا کو محفوظ رکھتی ہے اور انھیں مناسب اور موزوں پیکر کے اجزا کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ اس عمل کے دوران مشاہدے سے گزرنے والے واقعات، کردار اور اشیا کے مختلف ٹکڑوں میں تبدیل کرتی جاتی ہے اور ان کے غیر ضروری اجزا اور فاسد اور کریہہ عناصر کو خارج کرتی جاتی ہے۔ کتھارسس یا تزکیے کا یہی عمل ہے جو بھیانک اور کریہہ واقعات اور کرداروں کی نقل میں بھی حسن، کیفیت اور کشش پیدا کرتا ہے اور اسی کو ورڈز ورتھ نے اپنے مشہور تنقیدی جملے 'حالت سکون میں جمع کردہ جذبات' Emotions Recallected in Tranquility کے ذریعے ادا کیا ہے۔

ورڈز ورتھ کی مراد یہ ہے کہ جب شاعر کسی تجربے سے گزرتا ہے، اس وقت وہ اس کیفیت سے اس طرح متاثر ہوتا ہے کہ اس کے دل و دماغ پر اسی کا غلبہ ہوتا ہے اور وہ اس تجربے کی کیفیت کے بیان پر قادر نہیں ہوتا، لیکن جب اس تجربے کی شدت کم ہو جاتی ہے تو شاعر اس تجربے اور اس سے پیدا شدہ جذبے کو معروضی طور پر دیکھنے اور کسی قدر فاصلے سے محسوس کرنے پر قادر ہو جاتا ہے اور اسی وقت وہ تجربے کی شدت سے کیفیت کے معروضی سکون تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک کیفیت کی اس بازیافت میں یادداشت اور تخیل دونوں کا عمل دخل ہوتا ہے تخیل کی یہ تیسری جہت ہے۔

اس مرحلے پر یہ یاد دہانی ضروری ہے کہ ورڈز ورتھ کا زمانہ رومانویت کے عروج کا زمانہ تھا۔ انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب نے یورپ میں نہایت دوررس تبدیلیاں پیدا کردی تھیں۔ شہنشاہیت کے خاتمے کے ساتھ ساتھ جاگیرداری کا زوال اور متوسط طبقے کا عروج ہورہا تھا، جس کا ایک رخ یہ بھی تھا کہ کلاسیکی روایت پرستی کی جگہ انفرادیت پرستی اور تقلید کی جگہ تجربے، سرد عقل پسندی کی بجائے جذبے کی شدت اور تخیل کی فراوانی کا بول بالا تھا۔ متوسط طبقے نے اجتماع کے بجائے فرد پر زور دیا اور فرد کے احساسات وجذبات کی تصویر کشی مادی حقائق اور اجتماعی روایت کے سانچوں کی عکاسی سے زیادہ اہم قرار پائی۔ اسی لیے نقل کی جگہ تخیل پر اور روایت پرستی کے بجائے انفرادیت پسندی پر زور دیا جانے لگا۔

تخیل کے نظریے کو فلسفیانہ معنویت بخشنے میں جرمن مفکرین کا نہایت اہم مقام ہے۔ ہمبولٹ، شلیگل اور ہرڈر نے تخیل کو نیا رخ اور نیا انداز نظر بخشا، جس طرح کانٹ نے اپنی مشہور تصنیف Critique of Judgement میں آرٹ کو فوری اور مادی مقاصد کے آزاد سرگرمی قرار دیا تھا اور اس سے حاصل ہونے والی جمالیاتی کیفیت کو مقصود بالذات مانا تھا۔

تخیل کے اس نئے تصور سے مغرب میں ادبی تنقید کے نئے دور کا آغاز ہوا اور اس نئی تنقیدی فضا کو اسی اصطلاح کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

کتابیات

1. Kant : Critique of Judgement
2. Scott : James Making of Literature
3. Rene Wellek : A History of Modern Criticism, Vol. II
4. Wimsat 7 Brooks : Literary Criticism : A Short History

تخیل

کلاسیکی دور ضابطوں کی تلاش سے مطمئن ہو چکا تھا کہ نشاۃ ثانیہ، انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب نے زندگی کے پرانے نظام کو درہم برہم کر ڈالا۔ میر خاندان پر مبنی مشترکہ خاندانوں کا نظام ٹوٹنے لگا۔ دیہی معاشرت کی جگہ کارخانوں کے اردگرد شہروں کا عروج ہوا۔ دیہات سے لاکھوں انسان اپنا گھر بار چھوڑ کر روزگار کی تلاش میں شہروں میں آبسے۔ متوسط طبقے جو تجارتی اور اقتصادی طور پر خوش حال ہونے لگے تھے، اب دھیرے دھیرے سیاسی قوت کے لیے بے چین ہونے لگے۔ رومانویت اسی نئے نقطۂ نظر کا اظہار تھی۔ مشین اور اس کے پیچھے کارفرما سائنس اور ٹکنالوجی نے انسان کے لیے فکر و عمل کے بے اندازہ امکانات کے دروازے کھول دیے۔ اس نے انسان کو پرکشائی کا حوصلہ اور اعتماد بھی بخشا اور فطرت کی طرف واپسی، دیہات کی آزاد فضا کی للک اور ماضی سے جذباتی وابستگی بھی پیدا کی۔

اسی رومانوی فکر کا اظہار جمالیات اور ادبی تنقید میں تخیل کے نظریے سے ہوا۔ اس کا سب سے واضح اظہار ہیم بولٹ (1767-1835ء) کے اس بیان سے ہوتا ہے کہ انسانی زندگی یکساں[1] آدرش کی طرف گامزن ہے اور اس یکساں آدرش کے اظہار کے لیے انسانی فطرت ہزاروں روپ اور لاکھوں رنگ اختیار کرتی ہے۔ انسانی زندگی کے یکساں آدرش کی طرف اس اجتماعی سفر میں انسانوں کے درمیان رابطے اور رشتے پیدا ہوتے ہیں اور علامتوں[2] کے عالمی نظام کی پہچان (زبان

1. Human life tends towards a uniform ideal as Nothing short of this tremendous wealth and of various forms are needed to expressfully the nature of Man.
2. The best approach to an anthropology of the truct universal scope is the study of various systems of signs arising out of human inter-course

جس کا صرف ایک حصہ ہے) کے ذریعے انسانی زندگی کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اسی عالمی نظام کی ایک شکل فن ہے۔ آرٹ فطرت کو حقیقت کی حیثیت سے درہم برہم[1] کر کے اس کی ترتیب نو کا نام ہے اور یہ ترتیب نو تخیل کی مدد سے ممکن ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ فن تخیل کے ذریعے فطرت کی تشکیل نو کا نام ہے۔

Art is the reproduction of Nature through Imagination اور اس تخیلی تشکیل کا اظہار تخلیقی عمل کی تین منازل میں ہوتا ہے جسے Determinate objectivity تجربے کے محرک خارجی شے یا واقعے Lively sensuous Representation محرک سے حیاتی وابستگی اور مانوسیت اور Objective structure based on Laws ضابطوں پر مبنی حیاتی تحریک کے معروضی اظہار یے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس عمل کو ہمبولڈ نے ایک جملے میں آرٹ کے منصب کی نشان دہی کرتے ہوئے بیان کیا ہے:

> "To take the world as an alien object and then return it as an assimilated object, bearing the makrs of free creation."

یہ آزادانہ تشکیل نو تخیل کے ذریعے ہی ممکن ہے۔

شلر (1759 تا 1805ء) نے تخیل کی اسی قوت کو فن کے دائرے سے آگے لے جا کر اخلاق اور تعلیم و تربیت کے وسیلے کے طور پر دیکھا۔ انسان کی حیاتی توانائی بڑھتی جا رہی ہے، اس کا دل لالچ اور حصولِ زر اور اس قسم کی دوسری ترغیبات سے معمور ہے اور یہ لالچ اس کی پوری شخصیت اور معاشرے کی صحت کے لیے خطرہ ہے۔ لالچ اور آرزو پرستی کے اس طوفان پر قابو پانے کے لیے سب سے اہم وسیلہ جمالیات ہے۔ جمالیاتی احساس توازن پیدا کرتا ہے اور توازن ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ جمالیاتی حس کو بیدار کرنا ضروری ہے۔ یہ جمالیاتی حس فرد اور معاشرے میں

---

1. Art consists in the destruction of Nature as reality and reconstruction as product of the imaginative power

بیرونی جبر کے بغیر ایک اندرونی اور رضا کارانہ نظم وضبط پیدا کرتی ہے۔ اس کی مثال شلر نے بچوں کے کھیل سے دی۔ کھیل کے ضابطے اور قاعدے جبر سے منوائے نہیں جاتے مگر بچے خود یہ ضابطے خوشی خوشی برتتے ہیں اور اس طرح ڈسپلن سیکھتے ہیں اور بہتر انسان بنتے ہیں۔ ان کا تخیل ضابطے کی حدود میں رہ کر بیدار ہوتا ہے اور نت نئی شکلیں اختیار کرتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے تخیل حقیقی علم اور حقیقی ضابطے کی بنیاد ہے۔ بقول نوواکس (1772 تا 1801ء) شاعر جس قدر زیادہ شاعرانہ ہوگی اسی قدر زیادہ حقیقی ہوگی۔ شاعر اور مفکر کے درمیان امتیازات محض مصنوعی اور باطل ہیں اور عقل واستدلال دراصل شاعری کے تابع ہیں کیونکہ شاعری عالمی وجود کی ان گہرائیوں کو ظاہر کر دیتی ہے جو شاید خواب ہی کی گرفت میں آتے ہیں اور انسانی وجود کی اس عمیق ترین پرت تک پہنچے بغیر انسان کو پہچانا جا سکتا ہے نہ اس کی شخصیت اور اس کے معاشرے کی پیچیدگیوں کو سمجھا جا سکتا ہے۔

'رومانویت' کے جینا گروپ کی سربراہ فریڈرک شلیگل (1772 تا 1829ء) نے کانٹ کے تصورات کے جمالیاتی نظریے سے اثر قبول کر کے اس کا زیادہ وضاحت اور تہہ داری کے ساتھ تجزیہ کیا۔ جمالیاتی احساس Multiplicity unity and totality رنگارنگی، وحدت تاثر اور تکمیل سے عبارت ہے اور یہ خصوصیت کسی فن پارے میں زندگی، تمول اور بہتات Plenty richness and life اور طرز ادا اور اسلوب میں توازن، حسن ترتیب، کمالِ فن یا خلاقی سے harmony, organisation perfection or divinity سے حاصل ہوتی ہیں اور اس لحاظ سے تخیل بیرونی ضابطے کے بجائے اندرونی ہم آہنگی کا اظہار اور اس کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ اگر فن کسی 'حقیقت' کی 'نقل' ہے تو وہ 'حقیقت' اشیا اور واقعات سے کہیں زیادہ اس خرافات، صنمیات، افسانہ وافسوں میں ظاہر ہوتے ہیں جو انسانی لاشعور کی ترجمانی کرتے ہیں اور انسان کے حقیقی وجود کی غماز ہیں۔ شلیگل نے اسی لیے Myth یا صنمیاتی افسانے کو تمام فنون لطیفہ کی بنیاد قرار دیا ہے اور 'فن کو کسی قوم کی ذہنی زندگی کا جامع خلاصہ' بتایا ہے۔ شلیگل فن کا معیار یونانی آرٹ کو قرار دیتا ہے مگر اس پر اصرار کرتا ہے کہ یونانی آدرش کی تکمیل روح عصر کے مطابق

ہونی چاہیے۔ شلیگل کے نزدیک آرٹ کی پرکھ ان شہ پاروں کی روشنی میں اور ان کے تقابل ہی میں کی جا سکتی ہے جو جدت مدید سے تقریباً متفقہ طور پر مثالی اور معیاری مانے جاتے رہے ہیں۔

ژین پال (1763 تا 1825ء) نے نقالی کے نظریے کو ایک نئے رخ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک فن فطرت کی ظاہری پہلو کی نقل نہیں بلکہ اس کے اندرونی سانچے کی معنویت کی ترجمانی ہے یعنی کسی شے یا واقعہ یا کردار کے مرکزی نکتے اور اس کی مرکزی معنویت کو فن کار اپنے طور پر دریافت بھی کرتا ہے اور اس کی اپنے طور پر ترجمانی بھی کرتا ہے اس اعتبار سے فن کار پوری انسانیت سے مخاطب ہوتا ہے اور ہر فرد میں پورے انسانی وجود کے مرکزی مسائل کا عکس دیکھتا ہے۔ نابغہ غیر معمولی طور پر ذہین فرد ہی نہیں ہوتا بلکہ اپنے دور کا نمائندہ اور روح عصر کا مظہر ہوتا ہے۔ جس طرح ہر دور اپنے پیغمبر اور اپنے شیطان ساتھ لاتا ہے اسی طرح ہر شاعر اپنا فرشتہ (ملہم غیبی) اور اپنا شیطان خود تخلیق کرتا ہے اور ان دونوں سروں کے درمیان اس کی اپنی شخصیت کی تکمیل میں اسے جس قدر کامیابی یا ناکامی ہوتی ہے اسی سے اس کی عظمت یا کمزوری کا تعین ہوتا ہے۔ ہر کردار میں قوت فطری جہات میں ہوتی ہے اور مستقبل کا احساس بھی مضمر ہوتا ہے اور ماضی اور مستقبل کا یہی احساس شاعر کے تخلیقی عمل کو بروئے کار لاتا ہے۔

اسی پیرایے میں وہ ادب کے مختلف لہجوں کی شناخت کرتا ہے۔ جب ادیب محدود اور متعین کو لامحدود اور غیر متعین حقیقت سے ناپتا ہے تو نتیجہ طنز و مزاح کی شکل میں برآمد ہوتا ہے۔ اسی طرح جب لامحدود اور غیر متعین حقیقت کو محدود اور متعین سے ناپتا ہے تو نتیجہ حیرت اور اہتزاز کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ہر مزاح کے ایک ہاتھ میں المیے کا نقاب ہوتا ہے۔

گوئٹے (1749 تا 1832ء) کو بجا طور پر کلاسیکی اور رومانوی طرز فکر کا سنگم کہا گیا ہے۔ تخلیقی سطح پر ڈراما فاؤسٹ ان دونوں حسیتوں کا امتزاج ہے جب کہ اس کا ناول 'ورتھر کی داستان غم' خالص رومانوی اضطراب اور جذباتیت کی داستان ہے۔ تنقیدی سطح پر گوئٹے فن میں 'فکر کی گہرائی اور توانائی' کا قائل ہے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب شاعر فرد کو عالمی اور آفاقی وجود کے مظہر کے طور پر دیکھے اور ہر قطرے میں دریا دیکھ سکے اور ہر واقعے میں ضمیر کائنات کی دھڑکن محسوس کر

سکے۔ اس صورت میں شاعر کے اپنے ذاتی اور نجی تجربات بھی محض انفرادی اور ذاتی نہیں ہو سکتے بلکہ ان کے پیچھے عالمی اور آفاقی حقیقتوں کا عکس ہوگا جس تک پہنچنے کے لیے معروضیت کی ضرورت ہے اس اعتبار سے جو شاعر اپنے ذاتی دلچسپیوں والے موضوعات اور نجی پسند اور ناپسند کے موضوعات سے جتنا آزاد ہوگا اور جس قدر معروضی ہوگا اسی قدر زیادہ بالغ نظر اور جمالیاتی طور پر بالیدہ ہوگا۔ اسی معروضیت کا ایک نتیجہ ہوتا ہے کہ اپنے ذاتی تجربات میں سے بھی درد و غم کی آلودگی کو شاعر خارج کرنے کے بعد انھیں موضوع سخن بناتا ہے اسی بنا پر گوئٹے نے دستوئسکی پر ترجینف کو ترجیح دی ہے کیونکہ دستوئسکی ذاتیات اور ذاتی تجربے کے رنج سے بے نیاز نہیں ہو پاتا۔

تجربے کی معروضیت، تہہ داری اور آفاقی عمومیت قائم رکھنے کے لیے شاعر کا...فطرتاً نیک ہونا ضروری ہے وہ فطرتاً ظاہر کیے جانے والے خیالات سے ہم آہنگ ہو جو کچھ وہ بیان کرتا ہے وہی اسے ہونا چاہیے، اس کے احساسات حقیقی ہوں، اس کے اپنی شخصیت کا دیانت دار حصہ ہوں اور اچھے خیالات اور اعلیٰ افکار و اقدار کی طرف 'آزاد اور معصوم بچوں کی طرح' آئیں۔ اسی صورت میں وہ اپنی شخصیت کو تجربے کی واقعیت اور آزادانہ سالمیت میں دخل انداز ہونے سے بچا سکتا ہے اور فن کو ایک آزاد، خود مختار وحدت کی شکل دے سکتا ہے۔ اس شکل سے حاصل ہونے والی ندرت اظہار کی انفرادیت ہی فن کا مقصد ہے اور اسی سے فن پارے کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اسی لیے گوئٹے نے بار بار اس بات پر زور دیا کہ نظم کی حقیقی توانائی پلاٹ، احساسات، الفاظ یا اشعار میں نہیں بلکہ اس کے مرکزی تاثر میں مضمر ہے۔

2

رومانویت کی اصطلاح پہلی بار بقول ویلک[1] ہائیڈل برگ گروپ کے دشمنوں یعنی ارنم، برینٹانو، گوریز وغیرہ نے 1808ء میں استعمال کی اور اس نام کے ساتھ ادبی میلان یا تحریک کی نشان دہی 1811ء میں کی گئی۔ 1816ء میں اٹلی کے شہر ملن میں اور 1824ء میں پیرس میں رومانوی ادیبوں کے گروہ بن چکے تھے۔ تنقیدی نقطۂ نظر سے رومانویت نے حقیقت کی نقل کے نظریے کو رد کیا

1. A history of Modern criticism, Vol. II, P.L.I

اور تخیل کی مدد سے ادب اور حقیقت کے درمیان ایک نیا رشتہ تلاش کرنے کی کوشش کی۔

ب: ادب کے لیے ابدی ضابطے وضع کرنے یا انھیں قبول کرنے کے بجائے تاریخی تصور پر زور دیا اور زمان و مکان کے متعلقات کی تنقیدی اور فکری معنویت کو واضح کیا اور

ج: شاعری کے ایک جذباتی تصور کو رواج دیا۔ شاعری کا یہ تصور جذباتی ہونے کے علاوہ علامتی، جدلیاتی اور تاریخی بھی تھا اور اس پر کانٹ ہیگل اور شلر کے فلسفیانہ افکار کے واضح نشانات تھے۔

حسن اب محض کلاسیکی ضابطے کی تخلیق نہ تھا بلکہ اب اس کی تعریف میں انوکھا پن، حیرت اور اجنبیت strangenes کی صفات شامل ہو گئی تھیں۔ گو یونانی شہ پاروں اور ان کے ضابطوں کو رد نہیں کیا گیا مگر ان ضابطوں میں روحِ عصر کے اظہار کے لیے نئی گنجائشیں اور نئے لہجے کا جواز پیش کیا۔ رومانوی فکر کے تنقیدی مضمرات کی نشان دہی تین بنیادی امور سے کی جا سکتی ہے۔

1. فن: حقیقت کی نقل نہیں

فن حقیقت کی نقل نہیں ہے بلکہ حقیقت کے محض ان مرکزی نکات کی ترجمانی ہے جو حقیقت کی معروضی شکلوں میں الگ الگ ظاہر ہوتے ہیں اور انفرادی ہونے کے ساتھ ساتھ ہمہ گیر اجتماعی اور آفاقی معنویت رکھتے ہیں۔ ان نکات کی دریافت اور ان میں اجتماعیت اور عمومیت کا آہنگ تلاش کر لینا فن کار کے تخیل پر منحصر ہے۔ تخیل ابتدائی اور ثانوی سطحوں پر اس معروضیت کو ذاتی واردات بنا کر پیش کرنے کا وسیلہ ہوتا ہے۔ فن اور حقیقت کے اس نئے رشتے کی نشان دہی ایڈیشن برک، ورڈز ورتھ، شیلے اور بطور خاص کولرج کے تنقیدی نظریات کے ذریعے سے ہوئی جن کا ذکر آگے آئے گا۔

2. معیاری فن-اور اصولِ نقد

عام طور پر یونان کے شاہ کاروں کو معیاری اور مثالی تسلیم کیا گیا اور نقد کا اصول تقابل ہی کو قرار دیا گیا کیونکہ جو فن پارے ایک مدت سے اور ارباب نظر کی کثیر تعداد کے لیے معیاری اور

مثالی قرار پائے ہیں اوران میں مقبول ہوئے اور مستند سمجھے گئے ہیں وہ کسوٹی مانے جاسکتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ ان کے ضابطوں کے احترام کے ساتھ روح عصر اور قومی اور علاقائی تقاضے مجروح نہ ہوں اور روح عصر اور علاقائی مزاج ان میں راہ پائے۔ اس کے علاوہ بے ساختگی اور جذبے کی شدت اور توانائی کو بھی تکمیل کے احساس اور بوقلمونی اور رنگا رنگی میں وحدت کے ساتھ فن کا معیار اور جمالیاتی کیفیت کا محرک مانا گیا۔

3. فن کی سماجی معنویت اور افادیت

فن کو سماجی اعتبار سے خطرناک قرار دے کر افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے نکال باہر کیا تھا۔ رومانویت نے اسے انسانی تہذیب وتربیت کا بنیاد ٹھہرایا۔ کیونکہ فن محض انسانوں کے مزعومات اور دعووں یا ان کی بیرونی زندگی کے بجائے ان کی شخصیت کی باطنی تہوں تک رسائی رکھتا ہے اور انھیں گہرائی کے ساتھ متاثر کرتا ہے اسی لیے گو اس میں بظاہر کوئی اخلاقی تعلیم دی گئی ہو۔ اس سے پیدا شدہ جمالیاتی کیفیت لازمی طور پر احساس توازن اور تناسب پیدا کرتی ہے اور احساس کو بالیدگی بخشتی ہے۔ اس لیے انسانی شخصیت کی تربیت میں معاون ہوتی ہے بلکہ شلر اور شلیگل کے نزدیک انسان کو اخلاقی طور پر بہتر انسان بنانے کے لیے اس کی جمالیاتی تربیت لازمی ہے۔

تخیل کی تعریف رومانوی مفکرین نے مختلف طریقے پر کی۔ سب سے پہلے اسے واہمہ اور قوت متخیلہ سے ممتاز کیا گیا۔ قوت متخیلہ جسے Fancy کا نام دیا گیا۔ برک نے بطور خاص تخیل کے مقابلے میں ایک علیحدہ صلاحیت کے طور پر پہچاننے کی کوشش کی۔ یہ قوت دراصل اشیا کے ادراک اور ان کی پہچان فراہم کرتی ہے۔ جب ہم کسی شے کو دیکھتے ہیں تو ہمارے حواس اس شے کے متعلق مختلف معلومات ذہن کو فراہم کرتے ہیں مثلاً اس کا ٹھوس یا سیال ہونا، اس کا ذائقہ، اس کا لمس، اس کی آواز یا اسی قسم کی دیگر تفصیلات ذہن کی وہ قوت جو اس کے ذریعے فراہم کردہ معلومات کو یک جا کر کے اس سے نتیجہ نکالتی ہے اور پھر اسے یادداشت کی مدد سے پرانے تجربات اور پہلے دیکھی ہوئی اشیا سے مقابلہ کر کے اس کی پہچان فراہم کرتی ہے وہ قوت متخیلہ یا Fancy ہے۔ یہ قوت

مشاہدہ کے لیے لازمی ہے اور اس کے بغیر انسان کا رشتہ خارج سے قائم ہی نہیں ہوسکتا لیکن یہ کوئی نئی شے یا کوئی نیا تصور اختراع کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اس لحاظ سے کولرج کے لفظوں میں اسے ابتدائی تخیل Primary Imagination بھی کہا جاسکتا ہے۔

اس کے مقابلے میں تخیل یا کولرج کے لفظوں میں ثانوی تخیل مشاہدے اور پہچان ہی کی نہیں اختراع کی صلاحیت ہے۔ یہ مشاہدے اور تجربے سے حاصل کردہ احساسات اور تصورات کو نئی ترتیب کے ساتھ نئے سانچے میں ڈھالتا ہے اور اسے نت نئے رنگ وروپ دیتا ہے۔ اڈیسن کے لفظوں میں تخیل ایک لوہار کی طرح ہے جو مشاہدات اور تجربات کو تخلیق کی بھٹی میں تپا کر اس خام مواد کو نت نئے سانچوں میں ڈھال کر نئی نئی شکلیں دیتا ہے۔

ورڈز ورتھ نے اسی قوت کو سکون کی حالت میں گزری ہوئی کیفیات وجذبات کو یک جا کرنے اور انھیں تخلیقی ترتیب بخشنے کی صفت سے متصف کیا تھا اور Eomotions Recollected in Tranquility کے الفاظ میں بیان کیا تھا۔ جب فن کار کسی واردات سے گزر رہا ہوتا ہے اس وقت اس کی پوری شخصیت انھیں احساعات وجذبات میں گھری ہوئی ہوتی ہے اور وہ انھیں تخلیقی فن پارے کی صورت نہیں دے پاتا لیکن جب ان حادثات وواردات کو کچھ وقت گزر جاتا ہے اور ذہن ان کے فوری صدمے یا نشاط کے اثر سے کسی قدر آزاد ہوجاتا ہے تو قدرے سکون سے بیٹھ کر فن کار گزرے ہوئے ان جذبات واحساسات کو یک جا کرتا ہے اور ان کو کسی قدر معروضی طور پر دیکھتا ہے اور انھیں تخلیقی فن پارے کی شکل دیتا ہے گویا تخیل تخلیقی عمل کے دوران دوہرے کام انجام دیتا ہے ایک گزرے ہوئے احساسات وجذبات کو یادداشت کے ذریعے دوبارہ تازہ کرتا ہے اور اپنے اوپر طاری کرتا ہے۔ دوسرے ان احساسات وجذبات کی فنکارانہ طور پر ترتیب نو کرکے تخلیقی فن پارے کی شکل دیتا ہے۔

کولرج نے تخیل کی ان دونوں صلاحیتوں پر ایک اور صلاحیت کا اضافہ کیا۔ یہ قوت خارج کی مختلف اشیا اور واقعات کے جوہر یا ان کے مرکزی پہلو کی دریافت کی قوت ہے جو خارجی اشیا کو داخلی تجربے کا جزو بناتی ہے۔ کولرج کے خیال میں فن کار فطرت کی نقل نہیں کرتا ہے بلکہ فطرت کے

جوہر کی دریافت کر کے اس کے مرکزی کردار کی ترجمانی کرتا ہے اور دریافت کے اس عمل کے دوران خارجی شے یا واقعے کو اپنی ذات کا حصہ اور اپنے احساس کا ٹکڑا بنا لیتا ہے۔ معروضیت اور موضوعیت کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اس لحاظ سے تخلیق محض ترتیب کا عمل نہیں ہے بلکہ وسیلۂ علم ہے اور خارج کی آگہی کا ذریعہ اور جب تک خارج آگہی اور احساس نہیں بن جاتا اس وقت تک نہ علم و آگہی نصیب ہوتے ہیں نہ فن۔

بعض نقادوں نے عالمی تنقید میں صرف ارسطو، لان جائی نس اور کولرج کے ناموں ہی کو قابل اعتنا سمجھا ہے۔ ارسطو نے حقیقت سے ادب کے تعلق کو نقل کا رشتہ قرار دیا اور ادب کا مقصد کتھارسس بتایا۔ لان جائی نس نے ادب کا مقصد اہتزاز قرار دے کر حقیقت سے زیادہ سماج سے اس کا رشتہ استوار کیا اور کولرج نے ادب اور حقیقت کے تعلق کو تخیل کے ذریعے سمجھنے اور اسے ایک وحدت میں پرونے کی کوشش کی اور ادب کا مقصد انبساط قرار دے کر اس کو سماجی افادیت کی ایک نئی جہت بخش دی۔

کولرج کے نزدیک پہلا مسئلہ ادب اور حقیقت کے تعلق کا ہے۔ کولرج نے ان دونوں وحدتوں کو الگ اور مستقل بالذات قرار دینے کی بجائے دونوں کو ایک وحدت میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ کولرج کے نزدیک بنیادی سوال یہ ہے کہ مادی حقیقت اور اس کے دیکھنے والے کے درمیان کون سی قوت یا صلاحیت ہے جو مشاہدے کو ممکن بناتی ہے اور مشاہدے سے تاثر کی شکل میں ڈھلتی ہے۔ ظاہر ہے مشاہدہ صرف مختلف حواس کے ذریعے ہی ممکن ہے اور حواس سے حاصل کی ہوئی مختلف معلومات کو کسی ایک کے مجموعی تاثر میں ڈھالنے اور ان مختلف حواسوں کے حاصل کردہ مواد کو ایک مربوط شکل دینے کے لیے کوئی نہ کوئی مرکزی قوت لازمی ہے۔ یہ مرکزی قوت محض مادی اشیا کا مشاہدہ ہی نہیں بلکہ ان اشیا کے مرکزی جوہر یا ان کے حقیقی جوہر یا ان کے بنیادی کردار تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔

اسی تصور کے پیش نظر کولرج نے تخیل کو دو قسم کی مختلف نوعیتوں میں تقسیم کر دیا۔ ایک وہ صلاحیت ہے جسے اولین سطح کا یا بنیادی Primary تخیل یا Fancy کہا جا سکتا ہے اور جو محض احساسات سے حاصل کردہ معلومات کے ذریعے مشاہدے کو ممکن بناتی ہے۔

تخیل کی دوسری اور کسی قدر ارفع شکل وہ ہے جسے Secondary Imagination

کہا جاتا ہے اور جو محض حواس کے ذریعے فراہم ہونے والی معلومات کو یک جا ہی نہیں کرتی نہ محض اس قسم کی معلومات کی یادداشت کے لیے تشکیل یا ترتیبِ نو تک خود کو محدود رکھتی ہے بلکہ وہ مختلف مادی اشیا کی روح تک یا ان کے مرکزی جوہر تک یا ان کے کردار تک پہنچتی ہے گویا وہ مادی اشیا کا محض مشاہدہ ہی نہیں کرتی بلکہ ان کی کنہ یا ان کی اصل کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس کی طرف غالباً ارسطو نے المیے کی تعریف میں اشارہ کیا ہے۔ ارسطو (اور افلاطون) دونوں اس بات سے بے خبر نہ رہے ہوں گے کہ ادب مادی حقیقت کی جوں کی توں عکاسی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ ارسطو جب بوطیقا میں المیے کو 'ایک ایسے عمل کی نقل قرار دیتا ہے جو مکمل ہو، سنجیدہ ہو اور مناسب عظمت رکھتا ہو' تو اس میں عمل اور عظمت (جس کے لیے شاید بہتر لفظ معنویت) مادی اشیا کے بنیادی جوہر کی عکاسی ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

مادی اشیا کی اسی معنویت (یا مرکزی جوہر یا کردار) کے تصور ہی کی بنا پر کولرج کو رچرڈز کے نظریۂ قدر کا پیش رو کہا گیا ہے اور یقیناً ایرک ہل کی نظریۂ معنویت Significance کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ خود رچرڈز نے کولرج کو جدید علم معنیات[1] کا پیش رو کہا ہے۔

کولرج مادی حقیقت اور فن کار کے درمیان ایک باہمی رشتہ پیدا کرنے والی قوت کو 'تخیل' کا نام دیتا ہے جو بعض حواس کے ذریعے حاصل کردہ معلومات کی ترتیب یا اس کی ترتیبِ نو یا اس ترتیبِ نو کے ذریعے نئی خیالی اور مادی تخلیقات ہی نہیں کرتی بلکہ اس سے آگے بڑھ کر مختلف مادی حقیقتوں کے مرکزی جوہر (یا ان کی حقیقی معنویت) کا عرفان کرتی ہے۔

یہ معنویت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب کولرج نے دوسرے ڈھنگ سے دیا ہے جو اسے نو افلاطونی فکر سے بہت قریب لے آتا ہے۔ تمام فنونِ لطیفہ اور بالخصوص ادب کا واحد مقصد کولرج کے نزدیک محض انبساط ہے:

"The poet must always aim at pleasure as his specific

1. Rene Wellick : A History of Moder criticism. 1750-1950. The Romantic age-Jonathan cape. London. P.151

means." 1

اس انبساط کی نوعیت اور اس کا اصل محرک کیا ہے؟ کولرج کے نزدیک یہ انبساط وحدت کے احساس سے پیدا ہوتا ہے اور یہی اصل عرفان ہے جسے سنسکرت شعریات اور ہندو فکر نے 'آنند' سے تعبیر کیا ہے۔ وحدت کا یہ احساس اس وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان کو مادی حقیقت میں غیریت کے بجائے یگانگت کا احساس ہو اور وہ اچانک یہ دریافت کرتا ہے کہ اس کے باہر کی مادی اشیا میں بھی وہ اپنی شخصیت ہی کا کوئی شمہ، یا اپنے ہی وجود کا ایک حصہ دیکھتا ہے گو مادی حقیقت بیرونی اور خارجی کے بجائے اس کی اپنی داخلی شخصیت کا حصہ اور اس کے اپنے وجود کا جزو بن جاتی ہے اور اس کا اپنا تجربہ بن کر اس کی اپنی ذات میں شامل ہو جاتا ہے۔ کولرج کے لفظوں میں یہ خارج کو داخلیت میں تبدیل کرنے Internalising the external کا عمل ہے۔

اسی تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ فرد کے اندر کی دنیا جسے احساس، جذبے اور فکر کی دنیا کہا جا سکتا ہے خود کو مادی شکلوں ہی میں تلاش کرتی ہے اور ان ہی شکلوں میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ پہلی صورت میں یہ مادی اشیا کی مرکزی معنویت کی دریافت کی صورت میں ظاہر کرتی ہے اور دوسری صورت میں فن پارے کی شکل میں جو شاعر کی ذات کے باطنی احساس تصور اور جذبے سے نمو پا کر ایک بیرونی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان دونوں صورتوں کو باطنی کیفیت کو خارجی شکل دینے کا عمل externalising the internal کہا جا سکتا ہے۔

انبساط کو ادب اور عرفان کی مرکزی قدر تسلیم کر لیا جائے تو فرد کی باطنی کیفیات اور خارج میں موجود مادی اشیا کے درمیان نقطۂ اشتراک کیا ہے اور 'انبساط' کی یہ تلاش دونوں کو کس طرح وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ فلسفیانہ سطح پر یہ اشتراک ہمیں نوافلاطونی مفکرین کے وحدت الوجودی تصور تک لے جاتا ہے یعنی انسان اور مادی حقائق دونوں کے وجود میں کوئی نہ کوئی ایسا مشترک ذرۂ نور پوشیدہ ہے جو ایک دوسرے کے لیے کشش فراہم کرتا ہے اور اسی مشترک حصے کی بازیافت انبساط اور جمالیاتی کیفیت کا باعث بنتی ہے۔ یہی مشترک رشتہ ہے جو حقیقت کو تصور،

1. Miscellaneous criticism, Quoted Ibid. P.-167. P. 320-1

فکر یا جذبے میں تبدیل کر دیتا ہے اور یہی مشترک تصور فکر اور جذبے کو شہ پارے کی شکل عطا کرتا ہے اور فطانت اور عظمت فن محض اسی ادراک و عرفان کا نام ہے۔ "To have genins is to live in the Infinite" اور اسی لیے وہ نئے تصور کو پیش کرتا ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے نظریۂ نقل کے مقابل پیش کرتا ہے:

> "If the artist copies the mere nature, the nature a naturata, what idle rivalry, Believe me, you must master the essence, The natur naturanaturanta, which presupposed a bond between nature in the highest sense and the sould of man." 1

فطرت اور انسان کے درمیان انبساط کا یہ نقطۂ عرفان جس پر ادب اور فن کی بنیاد ہے کس طرح گرفت میں آ سکتا ہے۔ کولرج اس کے لیے شعور سے زیادہ لاشعور کا قائل ہے۔ فرد میں آفاق کا جلوہ دیکھ لینا اور مادے کے ایک ذرّہ میں فطرت کی روح اور خیال کی رعنائی کا عرفان پا لینا یا غالب کے لفظوں میں قطرے میں دریا اور جزو میں کل کا ادراک کولرج کے نزدیک اسی وقت ممکن ہے جب بچے کی سادگی کو بلوغت ملے۔ اس لحاظ سے اس کے نزدیک شاعر کی تعریف اس طرح کی گئی:

> "The poet is one who carries the simplicity of youth and chilhood into the powers of manhood." 2

اسی بنا پر بعض نقادوں نے کولرج کو فرائڈ کا پیش رو کہا ہے۔ بچپن کی یہ سادگی اور یہ عرفان شعور سے زیادہ لاشعور کا کرشمہ ہوتا ہے اور اسی لیے تخیل صرف مادہ اور باطنی احساس کے درمیان ہی وحدت کا وسیلہ نہیں بلکہ خیال اور جذبے کے درمیان بھی وحدت کا وسیلہ ہے اور اس سے انبساط اسی لیے حاصل ہوتا ہے کہ وہ مختلف اور بظاہر متضاد عناصر کے درمیان ایک وحدت پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ غالب نے شاید اسی تصور کو اپنے ایک مصرعے میں ادا کیا تھا:

---

1. اس سلسلے میں ملاحظہ ہو Wimsatt & BBrookes, Lieterary criticism, A short History (Oxford Indian ed.II, P.-394
2. Welleck : Hist. of Modern Criticism, Vol.II, P.-163

در دل سنگ بنگرد، رقص بتانِ آذری

کولرج کا نظریۂ تخیل دراصل مادی اشیا کی نقل کے بجائے مادی اشیا اور اس کے تمام مظاہر میں آفاقی قانونِ فطرت کی کارفرمائی کا وسیلہ ہے۔ تخیل کے ذریعے انسان بکھری ہوئی مادی حقیقتوں کو ایک ابدی اور آفاقی عمل[1] فطرت کے رنگ میں دیکھ سکتا ہے اور یہی اصل عرفان اور علم حقیقی ہے جو صرف عقل سے نہیں بلکہ عقل اور جذبے، شعور اور وجدان دونوں کی ہم آہنگی اور وحدت سے حاصل ہوتا ہے اور اسی لیے شاعری کولرج کے نزدیک دیگر علوم کے مقابلے میں عرفانِ حقیقت کا زیادہ موثر اور زیادہ مکمل ذریعہ ہے۔ اسی خیال کو تخیل کی تعریف کرتے وقت کولرج نے اس طرح ادا کیا ہے:

"Imagination is a repitition in the finite mind of the eternal act of creation."

کولرج کے نظریۂ تخیل پر بحث کرتے ہوئے ویلک[2] اور ومساٹ[3] وبروکس کی تصانیف میں کولرج کے سرقے پر بہت زور دیا گیا ہے اور اس کا رشتہ جرمن مفکرین سے جوڑ دیا گیا ہے۔

لیکن درحقیقت کولرج کا نظریۂ تخیل رومانوی طرزِ فکر کا تنقیدی اظہار تھا جو اس سے قبل مختلف جرمن فلسفیوں کے نظریات میں مختلف شکلیں اختیار کرتا رہا تھا۔

تنقید کولرج نے 'اصول نگارش کے تعین کا فن' قرار دیا اور اس کا مقصد ادبی محاکے کے

---

1. اردو تنقید میں تخیل کے لفظ کا چلن حالی اور شبلی سے ہوا لیکن ان دونوں نے تخیل کو مشاہدۂ فطرت اور حواس سے حاصل ہونے والے نتائج کو ترتیب کی قوت ہی کی شکل میں دیکھا اسے وسیلۂ علم اور ذریعۂ عرفان کا درجہ نہ دیا البتہ یہ بات اہم ہے کہ اس دور کے بھی نقاد اور مفکر فطرت پر بہت زور دیتے ہیں مقصد ایک تو یہ ہے کہ مبالغہ آرائی کو روکا جائے۔ دوسرے یہ بھی ہے کہ کولرج کے زیر اثر جو فطرت کی نقل کے بجائے ہر مادی شے اور واقعے میں قانون فطرت کی کارفرمائی دیکھنے کا جو تصور رائج ہوا تھا اس کی تھوڑی بہت تقلید اور کسی قدر مسخ شدہ تقلید ہو۔ حیرت ہے کہ اردو تنقید نے جن مغربی نقادوں سے اثرات قبول کیے ان میں کولرج سے کہیں زیادہ اہم اثر ملٹن کا ہے۔

2. A History of Moder criticism. Vol. II, P.151

3. Literary Criticsim : A short History. P. 389

اصول وضوابط طے کرنا اور اپنی تحریر کے لیے رہبری حاصل کرنا اور دوسروں کی تحریروں کی ادبی پرکھ ٹھہرا۔ اس محاکمے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد مصنف کے مزاج کو سمجھے اور جس نیت سے اور جس مقصد سے کوئی فن پارہ تخلیق ہوا ہے، اسے سمجھ سکتا ہو کہ اوپر سے ٹھونسے ہوئے ضوابط تخلیقی فن پارے کی روح کو کچل ڈالتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہر فن پارے کے اپنے لہجے اور اپنی فضا کا ادراک نقاد کے لیے لازم ہے۔ کولرج کے نزدیک فن کا مقصد 'حسن کے ذریعے فوری انبساط پیدا کرنے کے لیے جذبات کو برانگیختہ کرنے کا عمل' ہے اور حسن کا یہ احساس وحدت اور تکمیل کے ذریعے حاصل ہوسکتا ہے۔ وحدت جتنے مختلف اور متضاد عناصر سے حاصل کی جائے گی انبساط اسی قدر زیادہ ہوگا اور جمالیاتی کیفیت اتنی ہی بھرپور ہوگی۔

غرض کولرج نے تخیل کے نظریے کے ذریعہ فطرت کی نقل کے بجائے فن کے معروضی اور موضوعی پہلو کے درمیان ایک ایسا رشتہ پیدا کیا، جس نے نقل کے بجائے فطرت کو فن کار کی شخصیت کا حصہ بنادیا اور فن اور حقیقت دونوں کو ایک نئے نقطۂ نظر سے پہنچاننے کی کوشش کی۔

کتابیات

1. Criticism, The major Texts ed. W.T. Bate, New York, 1952
2. English Critical Texts, Ed. D.J. Enright, E. Dechichera, Oxford Press, 1970, Sixth Ed.
3. A History of Modern Criticism by Rene Welleck, London, 1955
4. Making of Literature by R.A. Scoot-James, London
5. Dictionary of World Literature by Ed. Shipley, Op Cit.

ادب: تاریخ اور تہذیب

انیسویں صدی مغربی یورپ کے لیے برکتوں اور لعنتوں کی صدی تھی۔ صنعتی ترقی نے نئے امکانات سے انسانیت کا دامن بھر دیا تھا۔ پہلی بار انسان ستاروں پر کمندیں ڈالنے کی ہمت کر سکا تھا۔ نئے براعظم دریافت ہو رہے تھے اور نت نئی آرزوئیں، امیدیں اور حوصلے جنم لے رہے تھے۔ دیہاتوں اور قصبوں سے لوگ بھاگ بھاگ کر شہروں میں آباد ہو رہے تھے، نئی نو آبادیاں اُبھر رہی تھیں اور اس ہلچل میں پرانی اخلاقیات ہی نہیں پرانے طرزِ زندگی کی بنیادیں متزلزل ہوتی نظر آ رہی تھیں۔ نئے ضابطۂ حیات کی ضرورت محسوس ہونے لگی تھی جو انسانی زندگی کو نئی معنویت اور نئی مقصدیت دے سکے اور اسے عصرِ حاضر کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر سکے۔

اس بدلتے ہوئے منظرنامے کا واضح احساس میتھو آرنلڈ کی تحریروں میں ملتا ہے، جس نے بقول بیٹ[1] اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود یہ دیکھ لیا تھا کہ دنیا کی امید نہ تو اس اشرافیہ سے وابستہ ہے جسے آرنلڈ نے 'وحشی' کہا ہے، نہ متمول تاجر طبقے سے جسے وہ سطحی اور بے تہہ کہتا ہے بلکہ پرولتاریہ سے وابستہ ہے جو جلد یا بدیر انگلستان میں اقتدار حاصل کرے گی۔ لہٰذا آرنلڈ نے

---

1. اصل الفاظ ہیں:

...Arnold prophetically believed that the proletariat would come to control the England of the future...he sensibly felt that the hope of world was not to be found in either the aristoeracy (the "Barbarians"), the prosperous commercial class (the Philisthnes). or the populace as they are.", P.440

شدت سے پرولتاریہ کو تہذیب کے عالمی ورثے سے باخبر کرنے اور انھیں 'متمدن' اور 'تربیت یافتہ' بنانے کی ضرورت محسوس کی۔ فن آرنلڈ کے نزدیک ایک تہذیبی ضرورت ہے اور اس کا مرکزی تصور تہذیب کی بہترین اقدار کا تحفظ اور ان کی ترویج ہے۔ بنیادی طور پر فن کا صرف ایک موضوع ہے — زندگی کرنے کا سلیقہ اور یہ سوال ادب اور تہذیب دونوں کے لیے مشترک سوال ہے اور دونوں اپنے اپنے طور پر اس سوال کا جواب فراہم کرنے کی کوشش میں متحد ہو جاتے ہیں اس لحاظ سے ادب تہذیب کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔

تہذیب کیا ہے؟ جذبے، احساس اور فکر کے مجموعی رویے کا نام ہے۔ یہ رد یہ حالات کے جس قدر زیادہ مطابق اور اعلیٰ ترین اقدار سے جس قدر زیادہ ہم آہنگ ہوگا اسی قدر سماج زیادہ مہذب ہوگا۔ تہذیب آرنلڈ کے نزدیک باطنی ڈسپلن ہے اور یہ باطنی ڈسپلن فرد کے احساسات، جذبات و افکار کے صحیح توازن سے پیدا ہوتا ہے اس توازن کی تربیت جمالیات سے ہوتی ہے اس لحاظ سے ادب معاشرے کی نہایت اہم ضرورت کو پورا کرتا ہے جو فلسفہ، اخلاق اور سائنس پورا نہیں کر سکتے۔ مہذب انسان کی ایک خصوصیت معروضی نقطہ نظر بھی ہے وہ محض اپنی ذات اور اپنے ذاتی نفع نقصان یا محض اپنے فرقے یا اپنے مخصوص گروہ کے مفاد کے نقطۂ نظر سے خیر و شر کا فیصلہ نہیں کرتا بلکہ اقدار حیات کو ان کی اصل شکل میں معروضی[1] طور پر دیکھتا ہے۔ چیزوں کو ان کی اصلی شکل میں دیکھنا اور حقیقت کو جوں کا توں پہچاننا مہذب اور تربیت یافتہ ذہن کی نشانی ہے۔ آرنلڈ اس معروضیت پر بہت زور دیتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ حقیقت کی نقل اس کے نزدیک فن کا مقصد قرار نہیں پاتی بلکہ تہذیبی تقاضوں کے نقطۂ نظر سے حقیقت کی تنقید ہی اس کے نزدیک ادب کا جوہر اور فن کی روح ہے۔

---

1. ..."by embracing me in this manner the writer aims at detachment and abondoning the aphere of practical life, it condemns itself to a slow and obscure work slow and obscure it may be but it is the only proper work of criticism. Mathew Arnold function of Criticism at the present time, Ibid, 460

آرنلڈ فن کو 'تنقید حیات' قرار دیتا ہے گویا فن حقیقت کی نقل نہیں، اس کی تنقید ہے یعنی انسان اپنی ضروریات اور ان سے پیدا ہونے والی بصیرت (تہذیب) کی روشنی میں حقیقت کو برابر پرکھتا رہتا ہے اور اس کی خامیوں اور کوتاہیوں کو دور کرنے کے لیے تشکیل نو کرتا رہتا ہے۔ فن حقیقت کو آئینہ نہیں دکھاتا، اس کی مشاطگی کرتا ہے وہ صرف یہی نہیں بتاتا کہ حقیقت کیا ہے بلکہ اسی کے ساتھ ساتھ برابر اس کی نشان دہی کرتا جاتا ہے کہ اسے کیا ہونا چاہیے اور اس کوشش میں انسانی تہذیب اور ارتقا کی کمائی یعنی اس کی تہذیبی اقدار کی روشنی پھیلاتا جاتا ہے اور انسان کو بہتر انسان بناتا جاتا ہے اس کے اندر باطنی ڈسپلن اور جمالیاتی بالیدگی پیدا کرتا جاتا ہے۔

اس ضمن میں شاعری (اور تخلیقی ادب) کو دیگر علوم پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ دیگر علوم معلومات بخشتے ہیں اور انسانی شعور اور بصیرت سے بحث کرتے ہیں جب کہ شاعری شعور اور بصیرت پیدا کرنے والے احساسات وجذبات سے عبارت ہے۔ وہ محض مخصوص اور مستند تفصیلات ہی کو پیش نہیں کرتی بلکہ ان واقعات اور تفصیلات کی آدرش، ارمان، علم اور اخلاق کی روشنی میں تعبیر و توجیہہ کرتی ہے۔ اس لحاظ سے شاعری محض نظریہ نہیں، واردات ہے۔ محض خیال نہیں ہے، آگہی ہے۔ محض معلومات نہیں، تجربہ ہے۔ اس کی جڑیں ٹھوس ہیں اور وہ کیفیت اور حقیقت کا سنگم ہے۔

"Poetry is rooted in the concrete"

نتائج غلط ہو سکتے ہیں، تعمیم گمراہ کن ہو سکتی ہے لیکن تجربے سے ابھرنے والی کیفیات غلط نہیں ہو سکتیں۔ اس اعتبار سے شاعری کے غلط قرار دیے جانے کا امکان نہیں، کیونکہ یہاں نہ محض ادعا ہے نہ محض نتائج اور تعمیم۔ اسی لیے تاریخ، سائنس، فلسفہ اور مذہب پر شاعری کی فوقیت آرنلڈ کے نزدیک ثابت ہے۔ تاریخ اور سائنس حقائق سے بحث کرتے ہیں اور ایک بار ان کے بنیادی حقائق غلط ثابت ہو جائیں تو ان کی آبرو جاتی رہتی ہے۔ فلسفہ اور مذہب (اور اخلاقیات) کا بھی یہی حال ہے ان کی بنیاد جن معتقدات پر ہے اگر ان پر سوالیہ نشان لگانے کی نوبت آ جائے (اور دور حاضر میں برابر یہ نشان لگائے جاتے رہے ہیں) تو ان کی حیثیت مشتبہ ہو جاتی ہے مگر شاعری (اور تخلیقی ادب) کو صحیح اور غلط کے معیاروں پر نہیں پرکھا جا سکتا۔ یہ غلط نہیں ہو سکتے، کیونکہ ان کی بنیاد 'حقائق' یا

'واقعات' پر نہیں تجربات وکیفیات پر ہے اور اس لیے انسانی زندگی کے زیادہ گہرے اور زیادہ وسیع تجربے پر ہے جو احساسات و جذبات، آگہی اور حسیت اور تجربات وکیفیات پر ہے اسی لیے آرنلڈ نے شاعری کو آنے والے دور کا مذہب قرار دیا اور اس کا مستقبل شاندار رہتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"The future of poetry is immense, because in poetry, where it is worthy of its high distinies, our race, as time goes on, will find an even in a surer and surer way. There is not a creed which is not shaken, not an accredited dogma which is not shown to be questionable, not a received tradition which does not threaten to dissolve our religion has materialised itself in the fact, in the supposed fact, and now the fact is failing it. But for, poetry the idea is everything, the rest is a world of illusion, of divine, illusion. Poetry attaches emotion to the idea, the idea is the fact."

[English critical Tex, P.-260]

حقیقت اور تخلیقی ادب کے رشتے کا یہ نیا ادراک تھا۔ ارسطو نے تاریخ اور ادب کے درمیان جو امتیاز قائم کیا تھا۔ یہ اس کی تشریح اور توسیع تھی۔

آرنلڈ نے شاعری (اور تخلیقی ادب) کے تصور حقیقت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے ان میں واقعات کا عکس کو سنجیدگی High Seriousness کا نام دیا۔ تہذیب کی نشانی ہی یہ ہے کہ شاعر (اور نقاد) ذاتیات اور نجی احساس سے بلند ہو کر غیر ذاتی معروضیت[1] Disinterestedness

1. ان دونوں تصورات میں آرنلڈ نے مشہور مارکسی مفکرین لوکاچ اور گولڈمان کی پیش روی کی ہے۔ لوکاچ نے فن کے لیے Disinterested معروضیت کو لازمی شرط قرار دیا ہے اور اس کی مثال بالزاک سے دی ہے جو جاگیردارانہ طبقے کے لیے اپنی داخلی ہمدردی کے باوجود تاریخی ارتقا سے ابھرنے والی صورت حال کی عکاسی کرتا ہے۔ گولڈمان نے Total Man کی تصویر کشی پر زور دیا ہے اور اسی لیے فن کار کے کسی ایک واقعے کے بارے میں رویے کے بجائے اس کے انسانی وجود کے ہمہ گیر تصور کو زیادہ اہمیت دی جو اس کے تصور کائنات World View کا حصہ بن جاتا ہے۔

کے ساتھ عام اور مکمل انسان کے مسائل تک دسترس حاصل کر سکے۔ یہ Total Man یا انسانِ مکمل کا یہ تصور تخلیقی ادب کے لیے لازمی ہے جب کبھی شاعری کے یہ اعلیٰ اور دوامی مباحث و مسائل شاعروں کے ذاتی اور نجی منصب کی سطح تک پست ہو جائیں تو آرنلڈ کے نزدیک شاعری کے صحیح منصب کے شایانِ شان نہیں جب تک شاعری شاعر کے ذاتی تجربات و احساسات کے راستے سے ہوتی ہوئی انسان مکمل تک نہ پہنچے اور انسانی وجود کے اعلیٰ دوامی مسائل کو نظم نہ کرے۔ اس وقت فن کا ارتقا پورا نہیں ہوتا اور اعلیٰ شاعری کے لقب کی سزاوار نہیں ہو سکتی۔

آرنلڈ کے نزدیک فن کی پرکھ کا واحد مستند طریقہ اساتذۂ فن کے شاہکاروں کی کسوٹی ہے۔ وہ فن پارے جو مدتوں سے پڑھنے والوں کے دلوں کو گرماتے اور روح کو تڑپاتے رہے ہیں اور جمالیاتی کیفیت فراہم کرتے آئے ہیں معیارِ فن سمجھے جانے چاہئیں اور ان سے موازنے اور مقابلے کی مدد سے اعلیٰ فن پاروں کی پہچان ممکن ہے اس لحاظ سے آرنلڈ کو تقابلی تنقید کا پیش رو بھی کہا جا سکتا ہے۔

آرنلڈ کو وکٹورین دور کے مفاہمے کی نمائندہ مثال قرار دیا جاتا ہے۔ اس نے فن کی داخلیت اور سائنس کی معروضیت کے درمیان تہذیب کی راہ میں مفاہمے کی صورت نکالی اور فن کے لیے سماجی معنویت اور افادیت ہی نہیں مجلسی قبولیت اور استناد فراہم کیا۔ آرنلڈ سائنسی دور کی شعریات کا مفکر ہے۔ سائنس نے ادب کی سماجی افادیت اور معنویت کو للکارا تھا۔ سائنس کی بنیاد مشاہدۂ حقیقت اور معروضی تجزیے پر ہے جب کہ تخلیقی ادب کی بنیاد حقیقت کے تخیلی تصور اور داخلی اور کیفیاتی عرفان پر ہے ایسے میں تخلیقی فن کو اپنا جواز نئے سرے سے ثابت کرنا تھا۔ آرنلڈ نے اس للکار کو قبول کیا اور اپنے مضمون 'ادب[1] اور سائنس' میں ادب کو تنظیم ذات کی شکل میں سائنسی دور کی ضرورت قرار دیا ہے۔

سائنس نے اس دور کی تنقیدی فکر پر مختلف ردِ عمل پیدا کیے۔ ایک اثباتی دوسرا منفی۔ اثباتی

---

1. مطبوعہ 1882ء، مشمولہ Criticism, The Major Texts, P. 482 Discourses in America, 1885

نقطۂ نظر نے ادب کو سائنس کی معروضیت اور قطعیت کے ساتھ پرکھنے اور پہچاننے کی کوشش کی۔ یہ طریق کار کا معاملہ تھا اسی کے ساتھ ساتھ یہ کوشش بھی کی جاتی رہی کہ تخلیقی فن کو سائنس کی طرح اہم اور انسانیت کے لیے ضروری قرار دیا جائے اور ہو سکے تو اس کا سماجی مرتبہ سائنس اور سائنسی علوم سے برتر ثابت کیا جائے۔ آرنلڈ کی تنقید سے یہ سلسلہ شروع ہوا طریق کار اور طرز فکر کی سطح پر اس کے مظاہر تنقید کے مختلف دبستانوں میں نمایاں ہیں۔

منفی ردعمل 'ادب برائے ادب' اور اس کے بعد کی تحریکوں کی شکل میں سامنے آیا۔ ان جمالیات پرست ادیبوں نے سائنس کے فراہم کردہ عرفان کو ناقص، ادھورا اور گمراہ کن قرار دے کر ادب کی خودمختاری پر زور دیا اور سائنس کی بنیاد معقولیت ہی پر سوالیہ نشان لگایا۔ عقل ان کے نزدیک صحیح عرفان کا سرچشمہ نہیں ہو سکتی اور جمالیات نئے دور کے عرفان کا حقیقی وسیلہ ہے۔

2

آرنلڈ نے ادب کا رشتہ تہذیب سے جوڑا، ٹین (1828 تا 1893ء) نے تاریخ سے۔ ٹین کے نزدیک ادب بنیادی طور پر انسانی دستاویز ہے اور جس طرح سائنس داں کسی پرانی سیپی کا مطالعہ اس دور کے زندگی کو سمجھنے کے لیے کرتا ہے اسی طرح تخلیقی فن پارے کا مطالعہ بھی انسان کے طرز عمل کو سمجھنے کے لیے کیا جانا چاہیے۔ جس طرح ہم فطرت کے مظاہر کی بیرونی صورتوں پر ان کی اندرونی کردار اور باطنی جوہر کا قیاس کرتے ہیں اور ان کا تجزیہ کر کے سائنسی طریق کار سے ان کی اصل تک پہنچتے ہیں۔ اسی طرح ادب کو بھی نہ صرف فرد بلکہ اس کے معاشرے اور زندگی کے اس خاص مرحلے کے فکر و احساس کی نشان دہی کا وسیلہ سمجھنا چاہیے۔ جس گہرائی اور واقعیت سے ادب انسانی تاریخ کی حیاتی دستاویز فراہم کرتا ہے وہ کسی اور صیغۂ علم سے ممکن نہیں۔ اس لحاظ سے ٹین نے ادب کو انسانی ارتقا کی تاریخ کا عکاس قرار دیا اور تاریخ اس کے نزدیک فلسفہ، لسانیات، عوامی قصے اور صنمیات سبھی شعبوں پر حاوی ہے۔

ٹین نے ادب کو انسانی وجود کی تاریخی دستاویز کی طرح پڑھا اور پرکھا اور اس مطالعے میں

تین بنیادی عنوانات قائم کیے— نسلی مزاج، ماحول اور لحہ موجود[1] Race, mileau and the momentاور یہ تینوں وجود کی وسیع تر سرگزشت[2] کا حصہ ہے۔ ہر فن پارے خواہ اسے کتنا ہی نجی، ذاتی اور انفرادی کیوں نہ ہو اس کے پیچھے اس دور کی اجتماعی روح جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ روح اس معاشرے اور ماحول ہی کی نہیں ہوتی بلکہ اس کا سلسلہ نسلی مزاج اور قومی کردار سے ملا ہوتا ہے اس لحاظ سے ہر فنی شہ پارے کے پیچھے شخص بھی ہوتا ہے معاشرہ بھی اور نسلی مزاج بھی۔ جس طرح 'ادب برائے ادب' اور بعد کو 'عملی تنقید' کے علم برداروں نے ادب پارے کو ادیب کی ذات اور ادیب کے معاشرے سے مکمل طور پر الگ کرنے کی کوشش کی اس کے برعکس ٹین نے شخص معاشرہ اور نسل کو ایک وحدت کے طور پر فن پارے کے سیاق وسباق میں مطالعے کے لیے ضروری قرار دیا۔

نسلی مزاج سے ٹین کی مراد اس کی وسیع تر حسیت سے ہے جو بعض نسلوں کے ساتھ مخصوص ہو جاتی ہے۔ اس نسلی مزاج کو وہ قومی کردار سے بھی زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ آب وہوا، پیشے، سیاحت، زبان اور تہذیب کے اختلافات کے باوجود نسلی مزاج میں ایک وسیع تر ہم آہنگی اس کے نزدیک موجود رہتی ہے جو بعد کے حالات اور مادی تبدیلیوں کے زیر اثر تغیر پذیر تو ہوتی رہتی ہے مگر کبھی مکمل طور پر غیر موجود نہیں ہوتی۔ مثلاً آریائی نسل کی بعض بنیادی خصوصیات کی طرف ٹین نے اشارہ کیا ہے۔ گویا یورپ اور ایشیا کے مختلف حالات کی وجہ سے مختلف علاقوں کے آریاؤں نے مختلف رنگ ڈھنگ اختیار کیے مگر مجموعی مزاج کے اعتبار سے ان میں بنیادی ہم آہنگی پائی جاتی ہے اسے بعد کو نفسیاتی اصطلاح میں آرک ٹائپ کے نظریے سے موسوم کیا گیا اور یہ ایک نئے طرز کی تنقید کا محور بن گیا۔ مورخین نے اسے 'اجتماعی لاشعور' کی اصطلاح میں سمویا اور اس کی مختلف

---

1. بیٹ نے اس کا ترجمہ Race, surrounding and Epoch کیا ہے۔
2. ٹین کا تنقیدی رویہ اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے:

"It is these chiefly by the study of literatures that one may construct a moral history, and advance towards the knowledge of psychological laws, from which events English spring. Itroduction to the History of English Literature qouted by Bate. 501

توجیہیں اور تعبیریں کیں۔

ٹین کے ادبی معیار میں دوسرا اہم مرتبہ ماحول کو حاصل ہے۔ اس کے لفظوں میں 'انسان دنیا میں تنہا نہیں ہے، فطرت اور دوسرے انسان اسے گھیرے ہوئے ہیں۔ مادی اور ثانوی میلانات، طبعی حالات، سماجی واقعات اس کے کردار کو پختہ یا مسخ کرتے رہتے ہیں[1]۔' یہاں ماحول کا لفظ گویا روایت کے سبھی پہلوؤں پر حاوی ہے۔ افکار واقدار کا وہ پورا سلسلہ جو ادیب ہی کو نہیں، ادیب کے دور اور معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے اسی اصطلاح کے ضمن میں آجاتا ہے۔ ٹین کے نزدیک ادب اس تانے بانے کا حصہ بھی ہے اور اس کی تخلیق کا ذمہ دار بھی۔ اس لحاظ سے ادب کو سمجھنے کے لیے اس کے سبھی عوامل ومحرکات کو سمجھنا ضروری ہے۔ ادب گویا کسی ایک فرد کا اضطراری جذبہ نہیں رہ جاتا بلکہ وسیع تر آگہی اور محیط حسیت کا اشاریہ بن جاتا ہے۔

ٹین نے جابجا سینٹ بو سے عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ تو خود کو اس کا شاگرد بتایا ہے۔ سینٹ بو کا سب سے واضح اثر ٹین کے لمحۂ حاضر والی اصطلاح سے ظاہر ہوتا ہے۔ سینٹ بو نے فن کا رشتہ فن کار کی شخصیت سے ملایا ہے اور ادبی تنقید کو زیادہ سے زیادہ سائنٹفک اور معروضی بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک ادب، حقیقت اور شخصیت، واقعات اور ان کے پیدا کردہ ردعمل کا نتیجہ ہے اور ادبی تنقید اس وقت تک تخلیقی ادب سے انصاف نہیں کر سکتی جب تک اس کے پیچھے کارفرما انسان[2] کے عوامل ومحرکات کا مطالعہ نہ کرے اور اس کی زندگی، اس کی نفسیات، سماجی اور معاشرتی، شخصیت کا مطالعہ نہ کرے۔ ٹین نے اس نفسیاتی یا شخصی عمل کو لمحہ حاضر یا Moment کی اصطلاح میں سمیٹنے کی کوشش کی کیونکہ اس سے فن پارے کے فوری محرک اور فن کار کی شخصیت کے متعلقہ ذہنی اور حسیاتی کیفیت کو سمجھا جا سکتا ہے جس کے بغیر فن پارے کی تفہیم ممکن نہیں۔

ٹین کے تاریخی تنقید کے نظریے اور سینٹ بو کے طریق کار نے 'تاریخ افکار' کے تنقیدی

---

1. بیٹ، ص 505

2. ٹین نے اپنے طریق کار کو ایک جملے میں اس طرح بیان کیا ہے: "So you study the document to know the man.", P.-501

دبستان کو جنم دیا جس میں ادب کے فنی اور کیفیاتی رموز سے کہیں زیادہ زور ان افکار و تصورات پر دیا جاتا تھا جو ادب میں ظاہر ہور ہے ہیں اور جو موضوعات، تصورات، افکار واقدار بار بار دہرائی جاتی ہوں ان کی مدد سے اس دور اور اس قوم کے مزاج کو پہچاننے کی کوشش کی جاتی تھی۔ اس طریق کار نے گو فن اور جمالیاتی کیفیت پر اتنا زور نہیں دیا جتنا بعد کو عملی تنقید اور تنقید متن کے دبستانوں نے دیا لیکن اسلوب اور فن کو یکسر نظر انداز بھی نہیں کیا بلکہ صنف، تشبیہات، استعارات اور طرز بیان کی دیگر خصوصیات کو بھی فن کی طرح نسل، معاشرے اور لمحۂ حاضر کے سیاق وسباق میں عوامل ومحرکات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی۔

3

اثباتیت (Positionism) نے جتنا ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی طریق کار سے قریب لانے کی کوشش کی اتنا ہی 'ادب برائے ادب' اور جمالیات پرستوں نے ادب کا رشتہ سائنس سے توڑا۔ والٹر پیٹر (1839 تا 1894ء) نے ادب کی تنقید اور اس کے جمالیاتی اہتزاز کو ایک مخصوص مزاج کے لوگوں کے لیے مخصوص کر دیا جو شائستگی اور تہذیب کی اس منزل پر پہنچ چکے ہیں جب وہ تجربے سے محض تجربے کی خاطر دلچسپی رکھتے ہیں اور اسے کسی دوسرے علم کا وسیلہ نہیں جانتے۔ وہ حسین اشیا سے محض ان کے حسن کی وجہ سے دل بستگی محسوس کرتے ہیں اور اس جمالیاتی وابستگی کے علاوہ انھیں کسی قسم کے اخلاقی یا تہذیبی تقاضے سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ ان کے نزدیک تجربے کا ثمر یا نتیجہ نہیں بلکہ خود تجربہ ہی مقصود اصلی ہے۔

"Not the Fruit to experience, but experience itself, is the end." 1

اور تجربے کے اس آگ میں مسلسل جلتے رہنا اور زندگی کو اسی کا ہش مستقل کے سانچے میں ڈھالنا ہی فن اور ادراک فن کے لیے ضروری ہے۔

"To burn always with this hard. gem like flame, to

1. بحوالہ بیٹ، ص 511

maintain this ceastasy, is success in life." 1

والٹر پیٹر کے بنیادی مقدمات (جنھیں بعد کو یلو بک گروپ Yellow Book groupاور آسکر وائلڈ نے اور عصر حاضر میں 'جدید تنقید' New Criticism نے فلسفیانہ بنیادوں پر استوار کیا) تین تھے۔ پہلا یہ کہ ادب وسیلۂ علم نہیں خود علم ہے اور اس علم وعرفان کے حاصل کرنے کے لیے خاص قسم کا مزاج لازم ہے جو خوب صورتی سے متاثر ہونے کی پوری طرح صلاحیت رکھتا ہو۔ یہ احساس اسی وقت تکمیل پذیر ہوتا ہے جب اسے دوسرے عناصر سے الگ کر کے دیکھا اور محسوس کیا جائے۔ جمالیاتی نقاد کے لیے سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ اسے کسی تجربے سے حسن کا احساس ملتا ہے یا نہیں کیونکہ حسن کا یہی احساس تمام فن کی اصل اور زندگی کے علم وعرفان کا حاصل ہے۔

'ادب برائے ادب' کی اصطلاح 1833 میں[2] ادبی مباحثے کے ضمن میں استعمال ہوئی۔ اس کے مرکزی موضوعات ہیں:

فن کی خودمختاری

فن کا فطرت (یا حقیقت سے رشتہ

فن کی افادیت اور اس کی معنویت

ظاہر ہے کہ تنقید کا بنیادی مسئلہ معیار فن کا سوال ہے۔ اس سلسلے میں 'ادب برائے ادب' کے نزدیک فن کا واحد معیار جمالیاتی ہے اور حسن ہی خود اپنا معیار ہے۔

'ادب برائے ادب' کے فنی موقف کو اکثر غلط سمجھا گیا ہے۔ اس کی ذمہ داری محض گمراہ شارحین ہی پر نہیں خود اس تحریک کے بعض نام نہاد علم برداروں پر بھی عائد ہوتی ہے بلاشبہ 'ادب برائے ادب' کے ماننے والوں نے ادب کے فنی آئین وآداب پر زور دیا اور ان ہی آئین وآداب پر ادب کو جانچنے اور پرکھنے کی ہدایت کی لیکن اس سے یہ ہرگز مراد نہیں تھی کہ ادب کا رشتہ علم ودانش

1. بحوالہ بیٹ، ص 511
2. بحوالہ ولیم وساہٹ وکلینتھ بروکس، محولہ بالا، ص 400

کے دیگر شعبوں سے یا پھر زندگی کی اجتماعی حسیت سے یکسر منقطع کرلیا جائے۔ اس سے کس کو انکار ہوگا کہ جب تک ادب ادبی اصولوں پر پورا نہ اترے اسے ادب ہی نہیں کہا جا سکتا لیکن اس کی درجہ بندی ادبی آئین وآداب پر پورا اترنے کے بعد دوسرے وسیع تر اور وقیع تر تقاضوں کے مطابق کی جاتی ہے۔ اگر شعر موزوں ہی نہ ہوگا تو پھر اس کے عظیم یا سماجی طور پر بلند یا مفید ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور جس جمالیاتی اہتزاز یا سماجی افادیت کا ذکر شعر کے مقصد کے طور پر کیا جاتا رہا ہے ان میں سے کوئی بھی حاصل نہیں کیے جاسکتے۔ 'ادب برائے ادب' کے نزدیک ادب کا صرف ایک مقصد ہے ادب کا حسین اور جمالیاتی کیف سے بھرپور ہونا لیکن غور کیا جائے تو خود اس مقصد میں سماجی افادیت کا ایک تصور پوشیدہ ہے۔

لازم نہیں ہے کہ ادب چیخ چیخ کر کسی فلسفے یا نظریۂ حیات کی تبلیغ کرے یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ اس کا انداز خطیبانہ یا براہ راست ہو ممکن ہے (اور 'ادب برائے ادب' کے علم برداروں کے نزدیک لازمی ہے) کہ فن پارے میں محض جمالیاتی کیف پیدا کرنے ہی کا اہتمام کیا گیا ہو اور فن کار کے سامنے کسی قسم کا کوئی اخلاقی یا فلسفیانہ مقصد ایسا نہ ہو جس کی تبلیغ یا ترسیل اس نے اپنے اوپر فرض کرلی ہو لیکن خود حسن کا احساس بیدار کرکے فن کار اپنے پڑھنے اور سننے والوں میں مخصوص حسیت کو ابھارتا ہے اور انھیں بہتر انسان بناتا ہے جذبات واحساسات میں تموج اور ترتیب لاتا ہے اور اسی نقطۂ نظر سے بچوں کی تعلیم میں آرٹ کو بطور ایک تعلیمی وسیلے اور شخصیت کی تشکیل کے کام آنے والے وسیلے کے شامل کیا جاتا رہا ہے۔ ولیم وساٹ اور کیلنتھ بردکس نے 'ادب برائے ادب' اور 'ادب برائے زندگی' کے نظریوں سے اس اشتراک مقاصد پر روشنی ڈالی ہے اور لکھا ہے کہ اس اعتبار سے ادب برائے زندگی کے علم بردار براہ راست طریقوں سے سماجی مقاصد حاصل کرتے ہیں اور 'ادب برائے ادب' کے علم بردار جمالیاتی طریقوں سے تقریباً ان ہی مقاصد تک پہنچتے ہیں۔

جمالیاتی طریقوں کو اپنانے اور ان سے لطف وانبساط حاصل کرنے کو البتہ ادب برائے ادب نے ایک مخصوص تربیت اور ایک مخصوص مزاج پر منحصر قرار دیا ہے۔ حسن سے لذت لینے کی صلاحیت کم وبیش یوں تو ہر انسان کی جبلت ہے لیکن انسانی زندگی کی بے نمکی اور روزمرہ کے

معمولات کی گردش اس صلاحیت کو مسخ کر ڈالتی ہے اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ شعوری طور پر انسان اپنے کو روزمرہ کے حسن کش معمولات کے اثرات سے محفوظ رکھے اور اپنی حسن سے لطف اندوز ہونے والی صلاحیت کو ریاضت، توجہ، ایثار اور قربانی کی مدد سے بچا تا رہے تا کہ اس کا حسن کارانہ مزاج برقرار رہے۔ اس لحاظ سے ادب برائے ادب کا صحیح مخاطب یہی حسن کارانہ مزاج رکھنے والی اور 'خالص' حسن کارانہ تجربے کی خاطر جینے والی 'شائستہ اور مہذب' اقلیت ہی ہے جو رنگ و آہنگ سے بحیثیت رنگ و آہنگ کے لذت لے سکتی ہے۔

پیٹر نے اسے اپنے طور پر اس طرح بیان کیا ہے کہ عملی زندگی میں ہزار ہا مشاہدات کی رنگا رنگی ان کے خارجی متعلقات، آوازیں شکلیں اور ان سے پیدا ہونے والے جذبات اور احساسات ــــ ہمارے شعور پر پھٹ پڑتے ہیں اور ہم گویا ان کے سیلاب میں گھر جاتے ہیں لیکن جب ذہن اس ہجوم کو کسی ترتیب یا سلسلے کا پابند کرنے کے قابل ہو جاتا ہے تو اس کا رنگ، خوشبو اور شکل کے مطابق اس کی درجہ بندی ہونے لگتی ہے اور اگر ذہن ان مشاہدات پر اور زیادہ گہرائی میں جا کر غور کرتا ہے تو ان تاثرات و احساسات کی ایک نجی اور شخصی قوس قزح سی بن جاتی ہے اور ان تجربات سے پیدا ہونے والے تاثرات و احساسات کی نامیاتی اور تغیر پذیر گردش ایک جمالیاتی کیفیت پیدا کرتی ہے جو فن کی ہی نہیں عرفان کی بھی بنیاد ہے۔ اسی لیے پیٹر نے اس بات پر زور دیا کہ تجربات کا حاصل نہیں بلکہ خود تجربات اہم ہیں اور یہی تجربات فن کی اساس ہیں۔

تجربہ فن اور حقیقت کا درمیانی رشتہ ہے اور فن کو اسی تجربے کی بنا پر حقیقت کی نقل کہا جاتا رہا ہے۔ فن کار پر جو کچھ ارد گرد کی زندگی اور اس کی حقیقتوں کے ہاتھوں گزرتی ہے انھیں کو وہ فن کی زبان میں ادا کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے فطرت (یا چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی) بنیادی اہمیت اختیار کر لیتی ہے اور فن محض اس کا عکس بن کر رہ جاتا ہے۔ ادب برائے ادب کے علم

1. The extra ordinary change that has teken place in the climate of London during the last ten years is entire due to a particular school of Art, Oscar alde Intentions, P. 34

برداروں نے اس نقطہ نظر کو قبول کیا یہ دراصل فطرت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کی اس کوشش کا ردعمل تھا جو اس زمانے میں سائنس کی بڑھتی ہوئی اہمیت کے پیش نظر انیسویں صدی میں عام تھی۔ اس ردعمل میں وہ یہاں تک آگے بڑھے کہ آسکر وائلڈ نے اپنے قول محال کے انداز میں فطرت کو آرٹ کی نقل قرار دے دیا۔ اس کا کہنا تھا کہ لندن کا کہرا اسی وقت سے موجود سمجھا جانے لگا جب سے مصوروں نے اس کی تصویر کشی کی۔ یہی نہیں بلکہ لندن کے موسم میں جو غیر معمولی تبدیلیاں آئی ہیں وہ دراصل آرٹ کے کسی مخصوص دبستان تاثریت کے زیر اثر آئی ہیں۔ یہ دلچسپ چونکا دینے والا مگر غلط بیان محض فطرت پرستی کے رجحان کے خلاف شدید ردعمل کا اظہار ہے۔ اس سے قبل فطرت کے قانون دریافت کر کے اس کے مطابق عرفان زیست اور فنی پیکر کو ڈھالنے پر زور دیا جاتا تھا اس کے برخلاف ادب برائے ادب کے علم برداروں نے فطرت کو اپنا مثالی نمونہ یا مرکزی ہیئت تسلیم کرنے کے بجائے اس سے سرتابی کی جرأت کی۔ ان کے نزدیک فطرت ایک بکھری ہوئی منتشر حقیقت ہے جس میں ربط و آہنگ ترتیب اور سلیقہ، وحدت اور مرکزیت آرٹ پیدا کرتا ہے۔ فطرت کی نہ انتہا نہ ابتدا نہ اس میں تکمیل کا احساس یہ ساری خوبیاں اور خصوصیات اسے آرٹ سے حاصل ہوتی ہیں۔

'ادب برائے ادب' کے نزدیک جمالیاتی کیف ہی فن پارے کی فنی اہمیت کا واحد معیار تھا اور اس معیار کے لیے انھوں نے ہیئت یا فارم، اسلوب بیان کے متعلقات، حسن ترتیب اور دوسری خصوصیات کو اس درجہ اہمیت دی کہ موضوع، نفس مضمون اور معنویت تک کو نظر انداز کر دیا۔ لیکن کیا جمالیاتی کیفیت محض حسن بیان ہی سے پیدا ہو سکتی ہے اور اس میں معنویت اور نفس مضمون کا سرے سے کوئی دخل ہی نہیں ہے؟ یہ صحیح ہے کہ ایک ہی قسم کے مضامین کو مختلف ادیب اپنے اپنے اسلوب سے باندھتے آئے ہیں لیکن ایسے کسی مضمون کا تصور کرنا جو سرے سے پڑھنے والوں کے لیے ناقابل برداشت ہو اور محض اسلوب کی بنا پر مقبول ہو گیا ہو ایسا ہی ہے جیسے کسی ایسے سانپ کے رنگ اور رفتار کی تعریف کرنا جو ہمیں ڈسنے آ رہا ہو۔ ادب برائے ادب کے علم برداروں نے فن کو معنی سے آزاد کر کے اسے ایک ماورائی طلسم بنا دیا۔ بے شک ادب فطرت کی نقالی سے آزاد ہو گیا مگر اس عمل کے

دوران وہ یہ بھی بھول گئے کہ اس آزادی کی سرحدیں اور حد بندیاں ہیں اور ان حدود کے اندر رہ کر ہی ادب کی خودمختاری کا تصور کیا جا سکتا ہے۔ لازمی طور پر ادب کو اپنے ارد گرد کی دنیا سے اثر پذیر ہونا پڑے گا اور اس اثر پذیری کی نوعیت جمالیاتی ہوگی اور یہ جمالیات محض ہیئت، فارم، اسلوب اور تکنیک پر محدود نہیں رہ سکتی بلکہ سماجی معنویت سے بھرپور تجربات سے بھی عبارت ہوگی۔

ادب برائے ادب کے نزدیک فن کا مقصد حسن کاری اور حسن آفرینی کے سوا اور کچھ نہیں ہے لیکن ان ہی دونوں اصطلاحوں میں ادب اور سماج کا وہ باہمی رشتہ پوشیدہ ہے جو ان کے نزدیک ادب کی سماجی معنویت بلکہ افادیت کا ضامن ہے۔ ادب کوئی ایسا پیغام نہیں ہے جس پر قبول عام کی خاطر اوپر سے اسلوب کی چاشنی لپیٹ دی گئی ہو یعنی ادب کو ان معنوں میں صنعت Manufacture قرار نہیں دیا جا سکتا ہے، جن معنوں میں صحافت یا خطابت کو قرار دیا جا سکتا ہے (گو ان دونوں شعبوں میں بھی ایسے وجدانی لمحے آتے ہیں جب یہ ادب کی سرحدوں میں قدم رکھتی ہیں) ادب احساس اور اظہار کی وہ جست ہے جو نفس مضمون اور ہیئت، معنی اور اسلوب کی منزلوں سے بہ یک وقت گزرتی ہے اور ایک مکمل وحدت کا درجہ رکھتی ہے اور ادب برائے ادب کے علم برداروں کے نزدیک بھی جو لوگ حسن کا ادراک و احساس رکھتے ہیں ان میں بالیدگی اور ارتقاع ادب سے پیدا ہوتا ہے یہی وہ اعلیٰ ترین شائستگی ہے جو تہذیب کی دین ہے اور یہی وہ مقصد ہے جو ادب سماج میں ادا کرتا ہے گویا ادب کسی دوسرے علم و فن کا چاکر یا وسیلہ نہیں ہے البتہ ادب کا جمالیاتی پیرایۂ اظہار خود سماج کو سنوارتا اور شخصیتوں کو نکھارتا ہے۔

4

ادب اور تہذیب کے رشتے کی ایک دوسری جہت نفسیات کے واسطے سے سامنے آئی۔ ابھی تک تہذیب کا صرف ظاہری مفہوم پیش نظر رکھا گیا تھا گو در حقیقت تہذیب، فرد اور اجتماع کے اندرونی کوائف سے عبارت ہے وہ قدار و افکار جو کسی دور اور کسی علاقے کے لوگوں کے مزاج اور شخصیتوں کو ڈھالتے ہیں تہذیب کہلاتے ہیں۔ جب فرائڈ نے اپنا نظریۂ تحلیل نفسی دریافت کیا اور ہر فرد کے اندر شعور کی پرت سے کہیں زیادہ مستحکم اور توانا پرت تحت الشعور اور لاشعور کی ڈھونڈھ

نکالی تو یہ بھی طے ہوگیا کہ کسی دور کی تہذیب کا تعین محض اس دور کی ظاہری اور شعوری پرتوں سے کرنے کے بجائے اس دور کے لاشعور کی پرتوں سے کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ فرائڈ کے نزدیک انسانی جبلت اصل ہے اور ظاہری تہذیب کے اوامر ونواہی، عملی زندگی کی پابندیاں اس کے دستور اور آداب ان فطری جبلتوں کے بے محابا اظہار میں رکاوٹ ڈالتے ہیں اور انھیں برابر توڑتے مروڑتے رہتے ہیں اور ہماری شخصیتیں ان ہی پابندیوں کی بنا پر مسخ ہو کر مختلف قسم کے نیوروسس کا شکار ہوتی رہتی ہیں البتہ صرف تین واقع ایسے آتے ہیں جب جبلتیں اپنے آپ کو علامت کے پردے ہی میں سہی اپنے کو کسی نہ کسی حد تک ظاہر کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں اور یہ مواقع ہیں۔۔۔ تحریر اور گفتگو میں جانے ان جانے میں زبان اور قلم کی لغزشیں، عالم خواب اور آرٹ۔

ان تینوں موقعوں پر شعور کی گرفت ہمارے لاشعور اور تحت الشعور پر سے ڈھیلی ہو جاتی ہے اور ہماری جبلی خواہشات جنھیں سماجی پابندیوں کے ڈر سے ہمارے شعور نے تحت الشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں میں چھپا رکھا تھا رمز وعلائم کے پردوں میں ظاہر ہونے لگتی ہیں اور نت نئے جلوے دکھاتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے ادبی تنقید پر غور کیا جائے تو ادب ایسا محض طریق کار ہی نہیں جسے مصنف کی شخصیت کے آئینے میں ہی دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے (اور یہ کام نفسیاتی تنقید اپنے طور پر کرتی رہی ہے) بلکہ ادب کی ایک دوسری حیثیت بھی ابھرتی ہے جو اجتماعی لاشعور کو زبان دینے والی حیثیت ہے۔ ادب یقیناً دل کی آواز ہے لیکن ایک دور کے مختلف لکھنے والوں کی آوازوں کو اگر ایک ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ یہ صرف افراد ہی نہیں بلکہ ایک پورے دور کے اجتماعی لاشعور کو بیان کر رہی ہیں اس نقطہ نظر سے کسی دور کے ادب کی روایات ہی نہیں علامتیں اور بالخصوص خرافات اور صنمیات... Mythology بڑی اہمیت اور معنویت اختیار کر لیتی ہیں۔

یہ متھ یا خرافاتی حصے کیا ہیں۔ یہ دراصل شعور کی گرفت سے آزاد اجتماعی لاشعور کی وہ جبلتیں ہیں جو افسانہ Myth بن کر ظاہر ہوگئی ہیں اور ان کے ذریعے صرف چند افراد ہی کا نہیں بلکہ اس پورے دور کا تحت الشعور اور لاشعور اظہار پا گیا ہے۔ اس لحاظ سے فن کار اور ادیب کی خیالی دنیا اس وسیع تر خرافاتی سرمایے سے جڑی ہوئی ہوتی ہے اور اس اعتبار سے ہر دور کا ادب

اپنے دور کے مزاج کا اور اس کے تحت الشعور کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اسے محض کسی فن کار کی شخصیت ہی کا نہیں اس کے دور کا Arch Type مزاج کہا جاسکتا ہے۔ علامات اور روایات دونوں اسی مزاج کا پرتو ہیں۔

یونگ کے نظریۂ ٹائپ کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر اصغر[1] خانم نے تین باتوں پر زور دیا ہے۔ پہلی یہ کہ ہر فرد میں دونوں جنسوں کی موجودگی پائی جاتی ہے، ہر مرد میں تھوڑی بہت نسوانیت موجود ہے اور ہر عورت میں تھوڑی بہت مردانگی۔ دوسری یہ کہ ہر انسان یا تو دورں بیں ہوتا ہے یا بیروں بیں اور اسی کے مطابق اس کی شخصیت نفسیاتی ردعمل اور سماجی عوامل کی شکل میں اظہار پاتی ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ افراد نفسیاتی وظائف کے اعتبار سے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں انسانی نفس کے بنیادی وظائف ـــ فکر، تاثر، احساس اور وجدان ـــ کے پیش نظر وہ انھیں کے مطابق تفکری ٹائپ، تاثری ٹائپ، احساسی ٹائپ اور وجدانی ٹائپ ہوتے ہیں۔ اس طرح افراد کا مطالعہ ایک طرف تو دروں بیں اور بیروں بیں شخصیت کے اعتبار سے اور دوسری طرف تفکیری، تاثری، احساسی یا وجدانی ٹائپ کے نقطۂ نظر سے کیا جاسکتا ہے۔ موخرالذکر ٹائپ پہلے ٹائپ یعنی دروں بینی اور بیروں بینی کے ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور اس طرح ان میں ایک طرح کی ثنویت[2] پائی جاتی ہے اور اسی کے مطابق اصناف سخن رواج پاتی ہیں۔

یونگ کے نزدیک شاعری اور آرٹ صرف انفرادی ذہن کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ ماورائے فرد رجحانات کا واسطہ بھی بنتے ہیں۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ شاعر کا فن صرف اس کی اپنی زندگی ہی کا آئینہ دار ہے تو وہ صحیح نہیں ہوگا۔ شوپن ہاور نے بھی آرٹ کی کلیت پر زور دیا ہے۔ فرد تو ایک مٹ جانے والا مظہر ہے۔ آرٹ امٹ ہے۔ تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ وہ تمام تر انفرادیت سے غیر متعلق بھی نہیں ہوتا۔ ہر فرد ایک کل کا مظہر ہے[3]۔ اور دراصل آرٹ اسی فرد کی آواز ہے جو فرد

1. یونگ کا نظریۂ ٹائپ، مرتبہ ڈاکٹر اصغر خانم، حیدرآباد، 1978ء
2. یونگ کا نظریۂ ٹائپ، مرتبہ ڈاکٹر اصغر خانم، ص 80، حیدرآباد، 1978ء
3. ایضاً

ہونے کے ساتھ ساتھ کل کا مظہر بھی ہے اور یہ کل محض فرد اور اس کے معاشرے سے عبارت نہیں وسیع تر اور جامع انسانی کردار سے مربوط ہے۔ بعض تصورات اور تمثال ایسے ہیں جو برابر انسانیت کو متاثر کرتے آئے ہیں اور وہ برابر ادب میں راہ پاتے ہیں۔ اس لیے یونگ کے نزدیک آرٹ کا وہی تصور ہمارے لیے باعث کشش ہوگا جس میں آفاقی اقدار ہوں اس میں تاریخ سے زیادہ اثر اور کیفیت ہوگی۔ اس کی مثال ڈاکٹر اصغر[1] خانم نے اقبال کی خضر راہ میں خضر کے تصور سے دی ہے جس میں گویا کلچر کی ابتدا سے آدمی کے لاشعور میں پایا جانے والے معلم انسانیت، مرد دانا یا نجات دہندہ والی تمثال کارفرما ہے۔

اس طرح یونگ نے آرٹ کو شخصی محرکات کے ذریعے سمجھنے کے بجائے غیر شخصی قوت کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دراصل آرٹ ان دونوں قوتوں کے درمیان توازن اور رابطے سے نموپاتا ہے لیکن آرٹ کے غیر شخصی تصور نے اسے فرد کی ذاتی زندگی کے دائرے سے آگے بڑھا کر عصری، تہذیبی اور آفاقی بلکہ حیاتیاتی دائروں تک پہنچا دیا۔

ٹائپ کی بحث کے نفسیاتی پہلو سے قطع نظر ادبی تنقید کے لیے اس کے مضمرات نہایت اہم ہیں۔ ہیگل نے جسے روح اجتماعی یا Collective Sprit سے تعبیر کیا ہے وہی دراصل افراد کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے اور اسی کی عکاسی دراصل ادب کا مقصد ہے۔ اس روح اجتماعی کی نوعیت بعض نقادوں کے نزدیک نہ تو فن کار کی شخصیت سے وابستہ ہے اور نہ کسی مخصوص دور سے بلکہ اس کا ایک تہذیبی یا نسلی مزاج ہے جو تاریخی ادوار اور انفرادی شخصیات دونوں سے کم و بیش ماورا ہے اس مزاج کو پہچاننے کے لیے کبھی کبھی تو مخصوص معاشرے یا مخصوص نسلوں کے عوامل و محرکات کا مطالعہ مفید ثابت ہوتا ہے اور کبھی کبھی اس عام انسانی مزاج کی تفہیم کارگر ہوتی ہے جو وسیع تر سطح پر مختلف معاشروں میں کارفرما نظر آتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید بلکہ پورے آرٹ میں فن کار ہی نہیں۔ اس کا علاقہ اور اس کا زمانہ بلکہ اس کا پورا انسانی وجود اور حیاتیاتی وراثت ظاہر ہوتے ہیں اور ان میں تاریخی اور تہذیبی ٹائپ یا نمائندہ کرداروں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

---

1. یونگ کا نظریۂ ٹائپ، مرتبہ ڈاکٹر اصغر خانم، حیدرآباد، 1978، ص 122

فرد اور دور — اور کبھی کبھی علاقے — سے ماورا ان نمائندہ کرداروں اور تصورات کی آئینہ داری قدیم صنمیات، خرافات Mythology اور لوک گیتوں اور لوک کہانیوں میں ہوتی ہے ان کا نہ کوئی معروف مصنف ہے نہ اس کی شخصیت اور ذاتی زندگی کے بارے میں کوئی علم ہے اور نہ ان کے فوری عوامل ومحرکات کا علم ہے۔ فن بھی اسی قسم کا ایک انوکھی، البیلی دستاویز ہے جو آفاقی جذبوں، افکار اور احساسات سے معمور ہے اور جو ان غیر شخصی مزاج یا اجتماعی روح کو دسترس میں لے آتی ہے اس لحاظ سے آفاقی اور عالمی احساس وادراک کے انھیں گل بوٹوں کے ذریعے ادب کو پہچاننے کی کوشش ہونے لگی اور ادبی تنقید کا ایک دبستان نسل انسانی کے فراہم کردہ انھیں حیاتی سانچوں کے ذریعے ادب کی پرکھ میں مصروف ہوگیا۔

اس دبستان فکر کی نظر سے دیکھیں تو ادبی تنقید کے تین مرکزی تصورات نئی معنویت اختیار کر لیتے ہیں:

1. ادب کا حقیقت سے تعلق تو ہے لیکن جس حقیقت کا ذکر افلاطون اور ارسطو کرتے آئے ہیں وہ دراصل ظاہری اشیا، کردار اور واقعات سے زیادہ ان کے پیچھے کارفرما اس اجتماعی روح سے عبارت ہے جو فرد سے ماورا ہے اور عہد اور زمانے کی سرحدوں کو پار کر لیتی ہے اور جسے نسلی خصوصیات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور اس سے بھی زیادہ وسیع معنوں میں انسان کے آفاقی اور حیاتیاتی مزاج کا نام دیا جاسکتا ہے۔

2. جہاں تک ادبی فن پاروں کی پرکھ اور ان کی قدر و قیمت کے تعین کا سوال ہے اس دبستان کے نزدیک وہی فن پارہ معیار پر پورا اترے گا جو فن کار کی نجی شخصیت سے اوپر اٹھ کر نسلی مزاج، اجتماعی روح اور آفاقی اور حیاتیاتی اقدار کی نمائندگی کرتا ہو اور جس میں انسانی زندگی کے مختلف نمائندہ ٹائپ ابھر کر سامنے آتے ہوں گویا فن پارہ جتنا زیادہ غیر ذاتی Impersonal ہوگا اسی قدر کامیاب ہوگا اور انسانی احساس وادراک کی ان لطیف تہوں کو چھو سکے گا جو لوک، صنمیات اور عہد عتیق کے افسانہ و افسوں کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

3. ادب کی افادیت اور اس کی سماجی مقصدیت کے سلسلے میں یہ دبستان بالواسطہ افادیت

کے حق میں نہیں ہے لیکن جس طرح فرد اپنے تحت الشعور اور لاشعور کی گتھیوں کو سمجھنے کے بعد ہی صحت مند شخصیت اور صحیح معنوں میں عرفان وادراک حاصل کرسکتا ہے اسی طرح ادب قوموں اور معاشروں کو ان کی روح اجتماعی کا عرفان بہم پہنچا کر ان کی ذہنی اور جذباتی صحت یابی کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ادب کوئی مریضانہ عمل نہیں ہے بلکہ اس سمجھوتے کی بنیادی کڑی ہے جو فرد اور معاشرے کے درمیان ظہور میں آتا ہے اور جس کے نتیجے کے طور پر فرد کو بالیدگی اور معاشرے کو تہذیبی بلوغت میسر آتی ہے۔

غرض ادب، تہذیب اور تاریخ کے رشتوں پر غور کرتے کرتے ادبی نقاد ایک طرف تو تاریخ اور تہذیب کی شناخت کے مسئلے میں جا الجھے ہیں جہاں سے مالینا فسکی اور ٹوائن بی جیسے مفکروں نے اپنے اپنے علوم کے ضوابط کی روشنی میں ادب کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری طرف ادب کی سماجی اثر آفرینی اور معاشرے کی اقدار، ادراک اور احساس سے باہمی رشتوں کی نشان دہی میں لگ گئے ہیں اس سے ادب کی تنقیدی پرکھ میں مدد ملنے کے علاوہ ادب اور زندگی کے تعلق پر بھی نئے زاویے سے روشنی پڑی اور ادب اور زندگی دونوں کی نئی آگہی حاصل ہوئی۔

کتابیات

1. Lionel Trilling. Methew Arnold, New York, 1939
2. Mathew Arnold : Sweetness and Light in English Critical Texts, Op.ecit, 1969
3. Mathew Arnold : Culture and Anarchy
4. Walter Pater, marius, the Epicurian, London, 1873
5. Oscar Wild : Intentions
6. William Gaunt : Aesthetic Adventure, Panjuin
7. Roger Fry : Art
8. ڈاکٹر اصغر خانم، یونگ کا نظریۂ ٹائپ اور اس کا انطباق اردو کے چند کلاسیکی شعرا پر، حیدرآباد، 1978

طریق کار

تقابل اور موازنہ

ایک مدت تک تقابل ہی تنقید کا بنیادی طریق کار رہا۔ ارسطو کی بوطیقا نے ادبی شہ پاروں کے جو اصول وضوابط وضع کیے تھے ان کو مثالی قرار دیا جاتا رہا اور جن نمونوں کو معیاری اور مثالی سمجھا گیا ان سے مقابلہ اور موازنہ ہی ادبی تنقید کے فیصلوں کا وسیلہ رہا خصوصاً اس صورت میں جب فن کا موضوع بڑی حد تک متعین تھا اس کے اسلوب اور تکنیک کے بارے میں تاثر کی وحدت، عظمت اور معنویت، عناصر ترکیبی کی شناخت اور ان کے عناصر کے درمیان ربط و آہنگ، تضاد اور تخالف کے اصول اور ان سے پیدا ہونے والے رشتوں کے درمیان توازن کی صورتیں بھی کم و بیش متعین تھیں۔ فن کی پہچان کا سیدھا سادہ راستہ تقابل اور موازنے ہی کا تھا۔ ان مثالی شہ پاروں سے تقابل کے دوران ان کے پیچھے کارفرما اصول وضوابط کی نت نئی تشریحیں اور تاویلیں ہوتی رہیں جن کے پیچھے بدلتے ہوئے سماجی حالات کے تقاضوں کی پرچھائیاں صاف نظر آتی ہیں۔

ارسطو کی بوطیقا کے آئین وضوابط سے سرتابی کرنے والے نقادوں نے بھی یونانی نمونوں کے معیار سے روگردانی کی جسارت نہیں کی۔ لان جائی نس نے کتھارسس کی جگہ اہتزاز اور Sublime کو ادب کا معیار قرار دیا لیکن یونانی نمونوں کو معیاری اور مثالی تسلیم کیا اور انھیں سے موازنہ کرنے پر زور دیا۔ اس کے نزدیک اعلیٰ ادب کی تخلیق (اور اس کی پہچان) کا واحد مستند طریقہ یونانی شہ پاروں کی تقلید ہی قرار پایا۔ یہی طریقہ ہمیں یونانی اصول نقد کی اندھی تقلید کے باغیوں کے یہاں بھی ملتا ہے اور یہ سلسلہ میتھو آرنلڈ سے کارل مارکس تک جاری رہتا ہے۔ آرنلڈ

نے مثالی فن پارہ انھیں کو قرار دیا جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو زیادہ سے زیادہ مدت تک اعلیٰ سنجیدگی کے ساتھ مسرت فراہم کر سکے اور چونکہ یونانی فن پارے صدیوں سے اعلیٰ سنجیدگی سے شائستہ مزاج لوگوں کو طویل ترین مدت تک مسرت، انبساط اور جمالیاتی کیفیت بخشتے آئے ہیں لہٰذا ان سے روشنی اور بصیرت حاصل کرنا اوران سے موازنہ اور مقابلہ کر کے دور حاضر میں بھی عظمت فن کے لیے معیار قائم کیے جا سکتے ہیں اور کمال فن کو پہچانا جا سکتا ہے۔

یونانی فن پاروں کی تقلید اور یونانی ضوابط کی جامعیت کے خلاف سب سے واضح اعلان بغاوت ڈرائیڈن نے کیا جس نے واضح طور پر اعلان کیا ہے کہ ارسطو نے جو اصول وضع کیے تھے وہ حتمی اور ابدی نہیں تھے بلکہ اس کے دور کے ادبی شہ پاروں کو سامنے رکھ کر بنائے گئے تھے اور اس کے دور کے لیے ہی مناسب تھے۔ اس اعلان بغاوت کا صاف مطلب یہ تھا کہ ادبی تنقید عالم گیر سطح پر اور ہر دور میں کام آنے والے جامع اصول وضوابط وضع کرنے سے قاصر ہے۔ تنقید کا دائرۂ عمل لازمی طور پر اپنے دور کے ادب اور اپنے علاقے کے ادبی کارناموں اور ادبی مزاج تک محدود ہوگا گویا ادبی تنقید کی بصیرت کے لیے زمان ومکان کے دائرہ میں محدود ہونا ناگزیر ہے اور ایسے کسی تنقیدی نظریے یا اصول وضوابط کا تصور نہیں کیا جا سکتا جو ہر دور اور ہر علاقے کے ادب پر محیط ہو۔

زمانہ بھی ایسا تھا جب یورپ برعظیم کی حیثیت مختلف قومی ریاستوں میں منقسم ہو رہی تھی۔ عربوں اور عیسائیوں کے مذہبی جہاد کا دور ختم ہو چکا تھا اور یورپ مختلف ملکوں میں بٹ رہا تھا اور قومیں جغرافیائی حد بندیوں کے اعتبار سے پہچانی جا رہی تھیں۔ تہذیب اور تمدن کی نئی بنیاد زبان اور علاقے بننے لگے تھے اور ہر ملک اپنے قومی مزاج اور قومی کردار پر زور دینے لگا تھا۔ اسی لیے دو نئے تصورات ابھرے ایک تنقیدی ضوابط کے زمان ومکان، زمانے اور قومی مزاج کے تابع ہونے کا تصور اور دوسرا تنقیدی ضوابط کے قومی مزاج کے مطابق تغیر پذیر ہونے کا تصور۔ اس اعتبار سے ہر ادب گویا اپنے قومی[1] مزاج کا آئینہ دار اور اپنے دور کی آواز ہوتا ہے اور جیسے جیسے زمانہ اور

---

1. اس ضمن میں ڈرائیڈن کے یہ الفاظ قابل توجہ ہیں:

Aristotle drew his models from Sophocles and Euripides and if has seen ours might have changed his mind, Scott-James, P.-139

علاقہ بدلتا جاتا ہے، ادبی رنگ و آہنگ بھی تبدیل ہوتا جاتا ہے اور اسی کے مطابق تنقیدی ضوابط میں بھی تبدیلی آتی ہے، لہٰذا ادبی تنقید کا عام طریق کار محض یونانی فن پاروں یا کسی مثالی فن پارے سے محض موازنہ اور مقابلہ نہیں ہوسکتا بلکہ ادب کی کامیابی یا عظمت کا تصفیہ اس کے دور کے تقاضوں اور قومی مزاج سے اس کی ہم آہنگی کی بنیادوں پر کیا جانا چاہیے۔

2. طریقۂ راسخہ قدما

اس ضمن میں ونکل مان کا نقطۂ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ گو ونکل مان بنیادی طور پر فن تعمیر کا ماہر تھا، لیکن اس نے اپنے تنقیدی نظریے میں محاکات (یا نقل) کے ضمن میں مختلف فنونِ لطیفہ کے درمیان ایک باہمی مماثلت تلاش کی اور ان کے درمیان باہمی اختلافات کو مختلف فنون کے ذرائع اظہار یا تکنیک کی حد بندیوں کا سبب بتایا۔ اس نے ارسطو کے نظریۂ نقل سے آگے بڑھنے کی بھی کوشش کی[1] مثلاً ونکل مان کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ فن کا کوئی شعبہ بھی حقیقت کی جوں کی توں نقل نہیں کرسکتا کیونکہ اپنے وسیلۂ اظہار کی حد بندی کی وجہ سے خارجی حقیقت، شے یا منظر کی سبھی جہات اس کی دسترس میں نہیں آسکتیں اسی لیے اسے اپنے وسیلۂ اظہار کے مطابق خارجی حقیقت کا کوئی ایسا رُخ یا ایسی جہات منتخب کرنے پر مجبور ہے جس کی نقل وہ اپنے مخصوص میڈیم کے ذریعے کرسکے مثلاً مصوری رفتار کی نقل سے قاصر ہے۔ موسیقی بصری مناظر کی نقل سے اور ادب محض لفظوں کے ذریعے ہی تخیل کو بیدار کرکے بصری اور سامعی محاکات پر قادر ہوسکتا ہے۔ اس لحاظ سے ارسطو کا نظریۂ نقل لازمی طور پر متعلقہ فن کے وسیلے اور تکنیک کا تابع ہوگا۔

ارسطو اور یونانی فن تنقید پر اس اضافے کے باوجود ونکل مان بغیر کسی شرط کے یونانی فن پاروں کی نقل کو عظمت کا معیار تسلیم کرتا ہے:

> "There is but one way for the moderns to become great and perhaps unequalled... I mean, by imitating the Ancients."[1]

1. ایضاً، ص 169

ونکل مان البتہ اندھی تقلید کا قائل نہیں وہ یونانی نمونوں کے پیچھے کارفرما روح تک رسائی حاصل کرنے پر زور دیتا ہے اور یونانی شہ پاروں کی پیروی سے اس کی مراد یہ ہے کہ جس طرح یونانی فن کاروں نے اپنے دور کے تقاضوں کو اپنے فن پاروں کے ذریعے پورا کیا اسی طرح عہد جدید کے فن کاروں کو اپنے دور کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر یونانی نمونوں سے سبق حاصل کرنا چاہیے۔ پھر یہ بھی فراموش نہ کرنا چاہیے کہ ایک ماہر تعمیرات ہونے کے لحاظ سے ونکل مان کو تناسب اور توازن سے گہری دلچسپی تھی۔ مثلاً یونانی مجسمہ سازوں نے انسانی جسم کے مختلف اعضا میں جو تناسب دریافت کیا، ونکل مان اسے تقریباً مثالی مانتا ہے۔ اسی طرح یونانی مجسموں میں ناک اور ابرو کی لکیروں کے تناسب میں اسے حسن آفرینی کا راز نظر آتا ہے اور وہ واضح طور پر اس تناسب اور توازن کو صرف ظاہری ہیئت اور شکل میں ہی نہیں شخصیت کے اندرونی اور باطنی سکون میں بھی دیکھنا چاہتا ہے:

"The more transquility reigns in a body the fitter is to draw the true character of the soul."[1]

اس طرح ونکل مان کی ساری فطانت اور ندرت فکر کے باوجود طریق کار کی سطح پر ہم پھر موازنہ اور تقابل ہی تک پہنچ جاتے ہیں۔

3. میڈیم سے وفاداری

اسی سلسلے کی دوسری کڑی لیسنگ (1729 تا 1781ء) کے نظریوں کی شکل میں ملتی ہے۔ لیسنگ کو جرمن رومانوی تنقید کا نقطۂ آغاز قرار دیا گیا ہے اور اس کے تنقیدی نظریے کو 'کلاسیکی حقیقت پسندی' کی اصطلاح سے بھی یاد کیا گیا ہے۔[2] لیسنگ نے مختلف فن پاروں کے درمیان خارجی شکلوں کے موازنے اور مقابلے کے بجائے ایک نئی تنقیدی جہت اور نیا طریق کار دریافت کیا۔ لیسنگ کے

1. ایضاً، ص 171
2. Bate محولہ بالا، ص 244

نزدیک فن میں عظمت کا تعین اس اثر سے ہوگا جو کوئی فن پارہ اپنے دیکھنے یا سننے والوں پر مرتب کرتا ہے اور یہ اثر اندازی اسی صورت میں ممکن ہے جب متعلقہ فن کے ضابطوں کے مطابق کوئی فن کار اپنے مافی الضمیر کو اس طرح ادا کرنے میں کامیاب ہو جائے کہ دیکھنے سننے اور پڑھنے والوں پر بھی وہی اثر مرتب ہو جو فن کار کا مقصود ہے گویا اصل مسئلہ مافی الضمیر کی اندرونی کیفیت کو خارجی شکل دینے کا ہے اور اس خارجی شکل دینے کے عمل میں متعلقہ وفاداری خارجی حقیقت سے نہیں بلکہ متعلقہ فن کی تکنیک اور اس کے وسائل سے ہے اور جو کچھ فن کار پیش کرتا ہے اس کی کامیابی کا دارومدار نقل پر نہیں ترسیل پر ہے۔

لیسنگ نے اس تصور کو لاکون کے مجسمے کی مثال سے پیش کیا۔ یونانی صنمیات کا مشہور قصہ ہے کہ نی لوک ٹی ٹیز کو یہ سزا دی گئی تھی کہ اژدہے نے اس کے جسم پر لپٹ کر اس کی ہڈیوں کو چور چور کر ڈالا تھا۔ ایک مجسمہ ساز نے اس منظر کو مجسمے کی شکل میں پیش کیا مگر نی لوک ٹی ٹیز کو فطری انداز میں چیختے ہوئے دکھانے کے بجائے اس کے منہ کو ذرا سا کھلا دکھایا تا کہ چیخنے کے اثر سے چہرہ بدنما نہ ہو جائے یا بقول ونکل مان وہ 'شریفانہ سادگی اور خاموش وقار' Noble Simplicity and Quiet Grandeu مجروح نہ ہو جو یونانیوں کی مصوری اور مجسمہ سازی کی خصوصیت ہے۔ خواہ سبب کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ لیسنگ نے ادب اور فن کو پرکھنے کا ایک نیا طریق کار ضرور پیش کیا اور یہ طریق کار فطرت کی نقالی یا قدیم یونانی فن پاروں سے تقابل اور موازنہ نہیں تھا بلکہ وہ اثر تھا جو متعلقہ فن کے وسیلے اور تکنیکی حدود میں رہتے ہوئے کوئی فن پارہ اپنے مخاطبین پر مرتب کرتا ہے۔ اس طرح وہ خارج کی محض نقالی نہیں کرتا بلکہ خارج سے اخذ کردہ اثرات کو اپنے میڈیم کی حد بندیوں کے مطابق ڈھال کر اپنے قارئین تک اپنا مافی الضمیر پہنچاتا ہے یا اپنی داخلی کیفیت کو خارجی شکل دے کر اسے ترسیل کرتا ہے، بلکہ ان کی مثال کو سامنے رکھیں تو لیسنگ کے الفاظ میں فن کا منصب کچھ اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے:

"The master was striving to attain the greatest beauty

1. Bate محولہ بالا ،ص 244

under the given condition of bodily pain." 1

4. شخصیت سے وفاداری

لیسنگ خارجی حقیقت اور فطرت سے فن کے رشتے کا منکر نہیں تھا لیکن اس کے نزدیک طریق تنقید میں اولیت فطرت کے بجائے وسیلہ اظہار (یا میڈیم) اور سامعین وقارئین پر اثر پذیری یعنی ترسیلی توانائی کو معیار قرار دیا جانا چاہیے۔ یہاں توجہ کا مرکز خارج کے بجائے میڈیم اور فن کار کی جگہ مخاطب ٹھہرتے ہیں لیکن چارلس آگسٹن سینٹ بو(1804 تا1869ء) نے ادب کی ادیب سے وفاداری کا تصور پیش کیا۔

سینٹ بو کو بجا طور پر انیسویں صدی کا سب سے زیادہ رنگارنگ جامع اور بااثر نقاد کہا گیا ہے اور یہ اس اعتبار سے درست ہے کہ سینٹ بو نے پہلی بار ادب کو ادیب کے حوالے سے پہچاننے پر زور دیا۔ سائنس کا بول بالا تھا اور سائنسی طریق کار کو صداقت اور حقیقت کے عرفان کا سب سے زیادہ مستند طریق سمجھا جا رہا تھا اس لیے سینٹ بو نے بھی ادبی تنقید کو سائنسی طریق کار بنانا چاہا اور اپنے مشہور Methed پر اصرار کیا۔

سینٹ بو کے نزدیک ادب لازمی طور پر تخلیق کار کی شخصیت کی پہچان ہے اور اس کے بغیر ادب کو سمجھا نہیں جا سکتا۔ اس نے خود اپنے کو تجزیہ کرنے والے سائنس داں سے تشبیہ دی ہے جو ادب کو اپنے معمل اور تجربہ گاہ میں بہت دیر تک اور نہایت غور و فکر اور صبر و تحمل کے ساتھ مشاہدہ کرنے کے بعد پہچانتا ہے وہ اپنے کو ذہنوں کا سائنس داں قرار دیتا ہے:

> "I analyse... I botanise, I am a naturalist of minds,
> What I should like to establish is the natural history of
> Literature." 2

---

1. Bate محولہ بالا، ص244

2. Bate، ص490

ایک اور جگہ لکھتا ہے:

"Literature, the Literary product, is for me indistinguishable from the whole organisation of the man. I can enjoy the work itself, but I find it difficult to judge this work without taking into accout the man himself. I say without hesitation." 1

اس لحاظ سے سینٹ بو نے اپنا طریق کار طے کیا۔ اس طریق کار کے مطابق کسی فن پارے کو سمجھنے کے لیے فن کار کی شخصیت کے بارے میں سوالات پوچھنا اور ان کے جواب حاصل کرنا ضروری ہے۔ اس کی نسلی وراثت، اس کے خاندان کا شجرہ، اس کے خاندان کی صورت حال، مالی آسودگی یا ناآسودگی، گھربار کے دیگر افراد کا احوال، مصنف کی اپنی شخصیت کے نشو ونما کی پوری داستان کی تفصیلات، اس کی تعلیم، دوست اور دشمن، اس کی کامیابیاں اور ناکامیاں، محبتیں اور نفرتیں، اس کے تصورات نشاط والم، غرض وہ سب اقدار وافکار جن سے مصنف کی شخصیت کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ سینٹ بو کے تنقیدی طریق کار کے لیے مرکزی اہمیت رکھتے ہیں یہی نہیں ادبی نقاد کے لیے مصنف کی شخصیت کا بغور مشاہدہ اور مطالعہ سراغ رساں کی طرح کرنا ضروری ہے۔ مصنف کے مذہب کے بارے میں کیا خیالات تھے؟ وہ غریب تھا یا امیر؟ فطرت کا اس کے نزدیک کیا تصور تھا؟ عورت اور مالی معاملات کی طرف اس کا رویہ کیا تھا؟ زندگی کی طرف اس کا رویہ کیا تھا؟ اس کا روزمرہ کا معمول کیا تھا؟ مختصر یہ کہ اس کی غالب کمزوری اور مرکزی نقص کیا تھے جن سے انھیں پہچانا جا سکتا تھا۔2

اس تنقیدی سراغ رسانی کے لیے مصنف کا بہت غور سے اور بہت دیر تک مطالعہ کرنا ضروری ہے اور اس کے مطالعے کے دوران نقاد کو اپنی شخصیت کی ترجیحات، اپنے تاثرات و

1. بحوالہ Wimseat and Brooks، ص 535

2. بحوالہ Date، ص 490

تعصبات سے بڑی حد تک بے پرواہو کر مصنف کی زندگی کا معروضی رخ سامنے رکھنا ہوگا۔ اسی صورت میں بقول سینٹ بونقاد کے لیے مصنف کے 'محبوب فن کارانہ کرتب، مخصوص مسکراہٹ، کے معانی جاننا، ماتھے کی ایک ایک شکن کا مطلب سمجھنا اور اس کے چھدرے ہوتے ہوئے بالوں کے پیچھے درد کی اس پوشیدہ لکیر کا کرب جاننا ممکن ہو سکے گا جسے وہ چھپانے کی ناکام کوشش کرتا رہا ہے۔'[1]

غرض تنقیدی طریق کار کا ایک نیا تصور سینٹ بو کے ذریعے سامنے آیا۔ یہ حقیقت اور میڈیم سے وفاداری کے بجائے شخصیت سے وفاداری کا تصور تھا۔ ادب کو فرد کی روداد سمجھنے کی یہ نئی روایت تھی جب کہ عام طور پر ادب کو یا تو روایت کی آواز سمجھا جارہا تھا یا اجتماعی حسیت یا اجتماعی لاشعور کی بازگشت گردانا جاتا تھا۔ اس وقت تنقیدی طریق کار میں فرد کی شخصیت درانہ داخل ہوئی اور اس شخصیت کو سینٹ بو نے محض انفرادی دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ افراد کی درجہ بندی کر کے اسے مختلف ٹائپ اور درجوں میں بانٹنے اور ان کی ضابطہ بندی کی بھی کوشش کی۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ:

> "... A more extended mind... will some day be able to disclose the great natural divisions that mark the different groups of minds." 2

ادب اور ادیب کی نیچرل ہسٹری تدوین کرنے کا یہی خواب تھا جس کی اپنے طور پر ٹین اور دوسرے تاریخی اور سماجی نقادوں نے تعبیریں تلاش کرنے کی کوششیں کی ہیں اور بعد کو تقابلی تنقید اور ادبی سماجیات نے ادب، ادیب اور افکار و اقدار کے رشتوں کی بازیافت اور تفہیم کی ہے۔

5. ادبی سراغ رسانی

ادب کو ادیب کی ذات کی پہنائیوں کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ایک اور جہت فرائڈ کی تحلیل نفسی نے فراہم کی۔ فرائڈ نے انسانی شخصیت کا اصلی پرت تحت الشعور کو قرار دیا جہاں

---

1. بحوالہ Bate، ص 490

2. بحوالہ Bate، ص 497

انسان کی جبلی خواہشات اس کی پیدائش سے لے کر آخری دم تک جاگزیں رہتی ہیں۔ بچپن میں شعور کا شکنجہ سخت نہیں ہوتا۔ اس لیے یہ جبلی خواہشات بلا روک ٹوک اظہار پاتی رہتی ہیں لیکن بچہ جتنا بڑا ہوتا جاتا ہے، اس کا سماج تہذیب و تمدن کی قدریں ان جبلی خواہشوں کے بے محابا اظہار پر پابندیاں عائد کرتی جاتی ہیں۔ شعور کی گرفت ایسی مضبوط ہوتی جاتی ہے کہ سماجی طور پر نامبارک سمجھی جانے والی خواہشات دب کر لاشعور کی سطح پر رہ جاتی ہیں ان میں جو کچھ کم قابل اعتراض ہوتی ہیں وہ تحت الشعور یا نیم شعور میں رہ جاتی ہیں۔

شعور کی اس سماجی گرفت سے بچ نکلنے والی شخصیت کے تین مرحلے — تحریر و تقریر میں قلم اور زبان کی لغزشیں، خواب اور آرٹ — شامل ہیں اور ان میں بھی سب سے زیادہ بھرپور اور بے محابا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے جو شعور سے زیادہ تحت الشعور اور لاشعور کا اظہار ہوتا ہے۔ فن اپنی ہر شکل میں اپنی جبلی خواہشات کا برملا اظہار ہے جو پُراسرار جذبات اور احساسات کے ذریعے ہوتا ہے۔ افلاطون کی طرح فرائڈ کا بھی یہ خیال ہے کہ آرٹ جنون کی قسموں میں سے ایک ہے اور جنون شعور کی جبر سے آزادی کی ایک شکل ہے۔

فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی کے ادبی تنقید پر دو اثرات مرتب ہوئے۔ ایک ادبی فن پارے کو ادیب کی نفسیات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی شکل میں، دوسرا ادب کی مرتب ہونے والی کیفیات کی نفسیاتی توجیہہ کی شکل میں۔ نفسیاتی تنقید نے ادب کو ادیب کی شخصیت کی متعدد الجھنوں، گرہوں اور نیوراتی (Neurtic) پرتوں ہی کی شکل میں سمجھنے کی کوشش کی، جو عملی زندگی میں ادیب نہیں پاسکتا۔ ان سبھی خواہشات، ارمان اور آرزوؤں کو تحلیل نفسی کی مدد سے آرٹ کی دنیا میں پالیتا ہے۔ آرٹ اس کے نزدیک تلافی مافات over compensation یا ارتفاع آرزو sublimation ہی کی ایک شکل ہے۔ اس لحاظ سے تحلیل نفسی ادب کو ادیب کی شخصیت اور اس شخصیت کے لاشعور اور تحت الشعور کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتی ہے اور ادب اس اعتبار سے ایک غیر معمولی سرگری یا کسی حد تک مریضانہ شخصیت کا اظہار ہے۔ اسی نقطۂ نظر نے ادب میں شعور کی رو stream of consciousness کی تکنیک اور بکھرے ہوئے تاثر پاروں سے تخلیق کو

عبارت کیا۔

اس کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ آرٹ سے حاصل ہونے والی جمالیاتی کیفیت کو فرائڈ نے ذہنی توانائی کی بچت کا نتیجہ قرار دیا۔ المیہ اور طربیہ کی کیفیت آفرینی کے بارے میں فرائڈ نے اپنے نظریات قائم کیے مثلاً وہ wit کو humour سے الگ کر کے دیکھتا اور wit مختصر مزاحیہ جملے کے اندر فکر و احساس کا جوار تکاز ہے، اسے کیفیت کا راز قرار دیتا ہے۔ بذلہ سنجی wit توانائی کی بچت کی وجہ سے لطف دیتی ہے۔ غور و فکر کی زحمت سے بچنے سے توانائی کے صرفے میں جو کمی ہوتی ہے وہی بچوں میں مہمل گیتوں اور بے معنی قصوں سے لطف اندوزی کا سبب ہو جاتی ہے۔

فرائڈ کا نقطۂ نظر تنقیدی طریق کار میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک طرف تو اس نے ادب کو فن کار کی شخصیت کی نفسیات اور خصوصاً تحت الشعور کی روشنی میں سمجھنے کی راہ دکھائی، دوسری طرف ادب سے حاصل ہونے والے انبساط اور اس انبساط کو پیدا کرنے والی تکنیک کے مختلف پہلوؤں کی نفسیاتی توجیہہ کی۔ اسی نقطۂ نظر کی توسیع اڈلر اور بالخصوص یونگ کے افکار میں ہوئی جنھوں نے فن کا رشتہ محض فن کار کی شخصیت ہی تک محدود نہیں رکھا بلکہ فن کاروں کی شخصیتوں کی درجہ بندی کی دروں بیں اور بیروں بیں کے خانوں میں تقسیم کیا اور اجتماعی سطح پر تحت الشعور کی کارفرمائی کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی اور ادب میں archetypal تنقید کی بنیاد رکھی۔

1. R.A. Scot. James, Making of Literature
2. Encyclopaedia Britannica artical on Saint Beave
3. Oxford Compasnion to English Literatüre
.4 Loacoon tr. : William A. Steel (London)
5. ڈاکٹر شکیل الرحمٰن: ادب اور نفسیات
6. ڈاکٹر اصغر خانم: یونگ کا نظریہ ٹائپ

روس

روس میں تنقیدی شعور کے ارتقا کا سنگ میل اٹھارہویں صدی کے نقاد وسیلی کری لووچ تر دواکوفسکی (1703 تا 1769ء) کے افکار کو قرار دیا جا سکتا ہے جب پیٹر اعظم کے دور میں روس نے مغربی یورپ بالخصوص فرانس کے تنقیدی تصورات سے اپنے رشتے جوڑے۔ ایک صدی بعد پشکن کے دور تک اس ادبی شعور کی جڑیں اس قدر مضبوط ہو چکی تھیں کہ مغربی یورپ کی فکری تحریکیں روسی ادب پر براہ راست اثر انداز ہونے لگی تھیں۔ شیلنگ، فختے اور ہیگل کے خیالات روس میں بھی ادبی تنقید کو اپنے سانچے میں ڈھال رہے تھے اور ان ہی کے اثرات روسی تنقید میں دو واضح دبستانوں کا باعث ہوئے۔ سلافی اور مغربی دبستان۔

سلافی دبستان کے ادبی نقادوں نے قومی کردار کی خصوصیات پر زور دیا اور روسی مزاج کی آئینہ داری کو روسی ادب کی پہچان کے طور پر اپنایا ان کا زور مذہبی اقدار اور کیتھولک نظریات پر تھا اور چونکہ کیتھولک عیسائیت میں روسی چرچ کو پیشوائی حاصل تھی، اس لیے اس مذہبی مزاج اور روحانی کردار کو روسی ادب میں نمایاں مقام دیا گیا۔ تنقید میں اکساکوف (1823ء 1886ء) کے خیالات اور تخلیقی ادب میں مشہور ناول نگار دستوفسکی کی کاوشیں اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ان کے مقابلے میں بلنسکی (1810ء 1848ء) کی سرکردگی میں ہیگل کے ترقی پسندانہ خیالات نے روسی حقیقت پسندی کی بنیاد ڈالی۔ بلنسکی نے ماحول سے ادب کی وفاداری پر زور دیا اور ادب کو سماجی حقیقت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ادب محض سماج کا عکس ہی نہیں رہا بلکہ اسے بدلنے کا وسیلہ بن گیا۔ تنقید ایسے سوالات اٹھانے لگی جو ارباب اقتدار کے لیے پریشان کن تھی

اور جن سے سماجی تبدیلی کی خواہش پیدا ہوتی تھی ان ہی وجوہ سے زار نکولا اول نے تنقید پر سخت سنسر شپ عائد کی اور ایسی تمام تصانیف ضبط کر لی گئیں جن میں سماجی تبدیلی خواہش اور حقیقت نگاری کا رنگ و آہنگ پایا جاتا ہو۔ اس جبر بے جا نے اس تنقیدی نظریے کو مزید تقویت بخشی اور چرنی شیوفسکی (1828ء، 1889ء) اور دبرولیوبوف (1840ء، 1868ء) نے انقلابی حقیقت نگاری کے تصورات کو آگے بڑھایا اور مارکسی طرز تنقید کی داغ بیل ڈالی۔ لوکاچ نے اسی لیے روسی حقیقت نگاری کی روایت کا سلسلہ ان سبھی نقادوں سے ملایا ہے اور اسے محض اتفاقی یا ہنگامی واقعات کا نتیجہ قرار نہیں دیا ہے[1]۔

ان دونوں میلانات کے پہلو بہ پہلو ان نقادوں کے افکار تھے جو یا تو فن کو سماجی تقاضوں کی روشنی میں دیکھتے تھے یا پھر اخلاق کے تقاضوں کی روشنی میں، ان میں سب سے اہم تنقیدی فکر لیوٹالسٹائے کی تھی جس نے ادب کے تمام تنقیدی نظریے رد کر کے اسے اخلاقی طور پر بہتر کرنے کا وسیلہ قرار دیا بلاشبہ لیوٹالسٹائے کا تصور اخلاق نہایت وسیع تھا اور انسانی شخصیت کی ہمہ جہت تشکیل اور ارتقا سے متعلق تھا وہ ادب کے لیے براہ راست ترسیل کو ضروری قرار دیتا ہے اور ادب میں مقبولیت اور عظمت، پھیلاؤ اور گہرائی دونوں کا امتزاج دیکھنا چاہتا ہے لیکن اس کے تنقیدی نظریات میں اخلاقیات کا پلّہ اتنا بھاری ہو گیا ہے کہ ادبی تنقید کے لیے ان کی اہمیت کم ہو گئی ہے۔

عین اس وقت جب روس اشتراکی انقلاب کے دور میں داخل ہو رہا تھا اور مارکسی تنقید تیزی سے مقبولیت کی راہیں طے کر رہی تھیں روس میں فارمل ازم اور ہیئت پرستی کی تحریک شروع ہوئی جو 1913ء سے شروع ہو کر 1930 تک زور شور سے جاری رہی۔ اس کے اہم رہنما تھے — شکلافسکی، توماشیفسکی، زُرس بام اور رومان، جیکب سن۔ آخر الذکر نے 1921ء میں روس سے ہجرت کر کے پراگ کے لسانی حلقے کی بنیاد ڈالی۔ بعد کو لیوی اسٹراس اور بعض دوسرے نقادوں نے اس دبستان کے مرکزی تصورات کو آگے بڑھایا۔

شکلافسکی نے ہیئت پرستوں کے نقطۂ نظر کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

---

1. ملاحظہ ہو لوکاچ کی کتاب Studies in European Realism

> "The form of work of art is defined by its relations to other works of art, to form existing prior to it. The purpose of any new form is not to express new content, but to change an old form which has lost its aesthetic quality." 1

ہیئت پرستوں کا کہنا تھا کہ ادب کا بنیادی مقصد فارم یا ہیئت کی تازگی اور ندرت کو قائم رکھنا ہے اور اس تازگی کا کوئی تعلق نفس مضمون سے نہیں ہے بلکہ ہیئت کی مدد سے بیدار ہونے والی کیفیت سے ہے اور اس تازگی کو برقرار رکھنے کے لیے مختلف تکنیک اور اسالیب استعمال کیے جاتے ہیں لہٰذا ادبی تنقید کو اپنی تمام تر توجہ ہیئت کے اندر پائے جانے والے مختلف رشتوں اور رابطوں پر مرکوز کرنا چاہیے اور ادب اور سماج (یا ارد گرد کی زندگی کے تقاضوں) سے ادب کے تعلق کو بالکل نظر انداز کر دینا چاہیے چنانچہ ادبی تنقید کا اصل موضوع ادبی فن پارے کا متن اور اس متن کے اندر پائے جانے والے مختلف رابطے ہیں۔

اس لیے ہیئت پرست ادبی نقادوں[2] کے لیے مطالعے کے موضوعات تھے تو لفظوں کے درمیان کے رابطے اور رشتے ان کا تطابق اور تخالف، ان سے مل کر بنتی تصویریں اور آہنگ اور فن پارے کے اندر پائی جانے والی مرکزی کشمکش یا تناؤ اس کشمکش کے مختلف عناصر کے درمیان آویزش ہی سے نئی جمالیاتی کیفیات کی تخلیق ہوتی ہے اور اس لحاظ سے ہیئت پرست نقاد متن کا گہرا مطالعہ کرتا ہے اور لفظوں کے صرفی اور نحوی رابطوں ہی کا نہیں لفظوں اور حرفوں کے معیناتی، صوتی اور تمثالی مرقعوں پر غور کرتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے زیادہ مشہور تصور مانوس الفاظ کی اجنبیت اور نیا پن دینے کا تصور ہے۔ وہی الفاظ جنھیں ہم سب روز مرہ کی گفتگو میں استعمال کرتے ہیں ادیب کی تحریر میں اس طرح برتے جاتے ہیں کہ ان میں انوکھا پن اور تازگی ہی نہیں ایک غیر معمولی برقی توانائی

---

1. ملاحظہ ہو: Diana Laurenson and Alan Swings Wood : The Sociology of Literature (London), 1971 (Lond)
2. Shipley, Dictionary of World Literature بحوالہ بالا، ص 382

محسوس ہونے لگتی ہے اس انوکھی اجنبیت کو ہیئت پرست نقادوں نے واضح تنقیدی تصور کی شکل دی۔

ادبی فن پارے کی کامیابی اس کے احساس تکمیل میں مضمر ہے اور جس قدر تکمیل کا یہ احساس مکمل ہوگا اسی قدر فن پارہ زیادہ کامیاب ہوگا۔ تکمیل کا یہ تصور ہیئت پرستوں کے نزدیک صرف ہیئت ہی پر منحصر ہے اور اس ضمن میں ہیئت پرست نقادوں نے خاص طور پر سوئٹزرلینڈ کے ماہر لسانیات ساسور[1] کی تصنیف کورس آف جنرل لنگوسٹکس (تاریخ اشاعت 1915ء) کے نظریات سے مدد لی۔ ساسور نے زبان کی دو سطحوں کی نشان دہی کی۔ ایک سطح وہ ہے جو کسی مخصوص دور میں مروّج زبان کی ہوتی ہے اور ان الفاظ سے عبارت ہوتی ہے جو کسی مخصوص دور کے رہنے والے بولتے ہیں گویا یہ کسی مخصوص زبان کے ایک مخصوص دور کے ذخیرۂ الفاظ سے تشکیل پاتی ہے۔ ظاہر ہے اس مخصوص ذخیرۂ الفاظ کے تصورات اس دور کے لوگوں کے لیے متعین ہوتے ہیں اور ان کے معنی اور تلازمے بھی کم وبیش متعین ہوتے ہیں۔ زبان کی اس سطح کو ساسور Synchormic کی اصطلاح سے یاد کرتا ہے۔ دوسری سطح جسے وہ Diachromic کہتا ہے اس زبان سے عبارت ہے جو مختلف ادوار میں ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس اجتماعی ذخیرۂ الفاظ کو جو ایک دور کی بول چال اور تحریر و تقریر پر محیط ہوتے ہیں۔ بقول Purole اور Langue اور اس ذخیرے میں کسی ایک شخص (یا شاعر) کے استعمال میں آنے والے ذخیرۂ الفاظ پر مشتمل زبان کی اصطلاحیں بھی ساسور ہی سے عام ہوئیں۔

ان تصورات کی مدد سے ساسور نے Semiology[2] اشاراتی نظام کا سائنس وضع کرنے کی کوشش کی۔ ساسور کے نزدیک زبان انسانوں کے اس اشاراتی نظام کا محض حصہ ہے اور زبان کی یہ اشاراتی اور معنیاتی ساخت انسان کے اختیار سے باہر ہے، کیونکہ وہ انسان کو پیدائش کے وقت بنا بنایا ملتا ہے اور ہر فرد اپنے طور پر اس دیے ہوئے سانچے کو برتتا ہے اور اسی بنا پر یہ لسانی سانچہ یا معنیاتی نظام اہم ہے اور یہی نظام ترسیل کار اور پیغام ترسیل کے درمیان تفہیم اور ترسیل کا رشتہ قائم

---

1. محولہ بالا، Sociology of Literature

2. Saussure (Mentor Books)

کرتا ہے اور یہ تشکیلی نظام بے تاریخی اور غیر صنفی ہے۔

روسی ہیئت پرستی کے ابتدائی دور میں متن پر پوری یکسوئی کے ساتھ توجہ کی گئی اور ہر قسم کے سماجی اثرات حتیٰ کہ نفس مضمون اور معنیاتی مضمرات کو بھی نظر انداز کر کے متن کے اندر پائے جانے والے الفاظ کی اکائیوں اور ان سے بننے والے مرکبات کے باہمی رشتوں کے مطالعے ہی کو ادبی تنقید کا اصل فریضہ قرار دیا گیا۔ شاید اسی بنا پر روس کے مارکسی نقادوں نے اس مکتبۂ خیال کے خلاف جہاد شروع کیا اور اسے ایک مدت تک اپنا حریف سمجھا البتہ لیون ٹراٹسکی نے اپنی کتاب 'لٹریچر اینڈ ریولیوشن' (ادب اور انقلاب) میں ایک مفاہمانہ انداز اپنایا۔[1] اس کے نزدیک ہیئت پرستوں کا یہ خیال درست ہے کہ ادب کو بنیادی طور پر ادبی معیاروں ہی پر پرکھا جانا چاہیے لیکن ادب کے اندر آنے والی تبدیلیوں اور اس کے نفس مضمون اور تکنیک کے تغیر کا مطالعہ کرتے وقت سماجی ارتقا کے اصول اور سماجی زندگی کی جدلیات کو نظر انداز کر کے اپنی بے خبری اور ناواقفیت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ بعد کے دور میں خود ہیئت پرستی کے بعض علم برداروں نے بالخصوص توماشیفسکی Tomashevsky نے اس بات کو تسلیم کیا کہ...زبان سے ادا ہونے والے ہر بیان کی ساخت کو بامعنی ہونے کے لیے نفس مضمون کے اعتبار سے مربوط اور انسانوں کے لیے بامعنی یا (سماجی) معنویت سے معمور ہونا چاہیے۔ گویا لسانی ساخت اور متن کے اندر پائے جانے والے سانچوں کے درمیان تعلق کا مطالعہ کرتے ہوئے سماجی جدلیات کی اثر پذیری کا انکار ممکن نہیں ہے اور ان کے مطالعے میں سماجی ارتقا کے علم سے کام لیا جا سکتا ہے جسے گولڈ مان نے اپنی تشکیلیت کے نظریے کی مدد سے اور آگے بڑھایا اور مارکسیت سے ہم آہنگ کر دیا۔

روس میں ادبی تنقید کے ارتقا کی بقیہ داستان مارکسی تنقید کے نشو ونما سے متعلق ہے اور اسی ضمن میں بیان ہوگی۔ اس میں وہ مختلف تنقیدی نظریات بھی زیر بحث آئیں گے جو 1917ء کے اکتوبر انقلاب کے وقت اور اس کے بعد سے 1924ء میں اشتراکی حقیقت نگاری کے سرکاری طور پر قبول کیے جانے کے بعد روس کے ادبی منظر نامے کا حصہ رہے۔

---

1. Terry Eagleton : Marxism and Literary Criticisms

کتابیات

1. Shipley : Dictionary of World Literature, See Russian Criticism and Soviet Criticism
2. Moulton : Russian Formalism (Hangue 1955)
3. Wellek : Concepts of Criticism (Yale Universtity Press, 1963)
4. L.T. Lemon and M. Reiss : Russian Formalist Criticism (Lincoln Univ. Nebrasaka, 1965)
5. Sociology of Literature (Ibid)
6. Leo Trotsky : Literature and sevolution, (Russel & Russel, New York, 1957)
7. Terry Eagleton : Marxism and Literary Criticisms (Malunilla)

امریکہ 'نئی' تنقید

شپلے کی 'عالمی ادب کی لغت' میں امریکی تنقید کو پانچ میلانات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا نوکلاسیکی انداز تنقید جس کا سب سے اہم نقاد ٹموتھی ڈوائٹ، جان وِدرسپون اور جان کاڈنسی آمس تھے۔ دوسرا میلان رومانوی تنقید کا تھے جنھوں نے تخلیق کار کی باطنی کیفیات پر زور دیا جس کی بہترین نمائندگی آر ڈبلیو ایمرسن کرتے ہیں۔ تنقید کا تیسرا دبستان خالص جمالیاتی معیاروں کے مطابق ادبی فن پاروں کو پرکھنے کی تھی جس کی نمائندگی ایڈگر ایلن پو اور لوول کرتے ہیں۔ اس دبستان کے نقادوں کے نزدیک 'شعری اصول[1] و معیار (حقیقت یا حق کے بجائے) حسن کے وسیلے سے انبساط حاصل کرنا اور 'معیار حسن مطلق اور معروضی ہے اور شاعری کا واحد مقصد اخلاقی مصلحتوں سے بے نیاز ہوکر خالص حسن آفرینی[2] ہے۔' تنقید کا چوتھا دبستان سائنسی ارتقا اور جمہوری اقدار سے متاثر تھا۔ ادب کو 'عوام کی ساوی[3] تصویر' قرار دیتا ہے اور مین اور سینٹ بو کے زیر اثر ادب کو تہذیب کا حصہ اور تہذیب کے معمار کا درجہ دیتا تھا جس کی نمائندگی والٹ وہٹ مین اور ولیم ڈین ہاؤلس کرتے ہیں۔ پانچواں میلان 1900 کے اردگرد مقبول ہوا اور ادب کی پہچان قومی کردار کی تصویر کشی اور فطری انداز و اسلوب کے ذریعے کی جانے لگی۔

بیسویں صدی میں اسپنگارن کی کتاب 'نیو کرٹی سزم: نئی تنقید' عہد آفریں ثابت ہوئی۔

---

1. شپلے Dictionary of World Literature بحوالہ بالا، ص 17
2. ایضاً، ص 17
3. Goel Elias Sping arm's The New Criticism

گروپ کا معتقد اسپنگارن اس بات پر بہت زور دیتا ہے کہ تنقید نگار کو خیالات کی صحت اور غلطی کی جانب توجہ کرنے کی ضرورت نہیں، یہ کام نقاد کا نہیں، فلسفی کا ہے[1]۔ اسپنگارن کے نزدیک فن کی پرکھ جمالیاتی معیاروں سے کی جانی چاہیے اور یہ پرکھ نفس مضمون کی سماجی، فکری اور تہذیبی نوعیتوں سے بالکل غیر متعلق اور بے نیاز ہوتی ہے۔

اسپنگارن کے پہلو بہ پہلو امریکہ میں مارکسی تنقید کا فروغ ہوا۔ 1929ء کے شدید امریکی اقتصادی بحران کے بعد کینتھ برک، جیمس ٹی فیرل، نیوٹن ارون اور اڈمنڈ ولسن نے ادبی تنقید میں مارکسی تصورات کا اطلاق کیا مگر 1940ء کے قریب امریکی سماج میں انقلابی صورت حال کی غیر موجودگی نے انقلابی فکر کو بھی نقصان پہنچایا اور مارکسی تنقید کا زوال ہوا۔

اسی زمانے میں 'نئی تنقید' کا عروج ہوا، جس کی ابتدا رسالہ فیوگی ٹیو(Fugitive) گروپ کے نقادوں سے ہوئی۔ وسط جنوبی امریکہ کی ریاست ٹنی سی کے شہر ناش ویل اور وہاں کی وانڈر بٹ(Vanderbitt) یونیورسٹی اس نئے رجحان کا مرکز بن گئے۔ اس تحریک کا مرکزی کردار سڈنی مثرن ہرش(Sidney Mthron Hirsh) تھا۔ یہ خوب صورت اور باوقار شخصیت کا نوجوان روحانیت اور سریت کی طرف مائل تھا اور علم الاعداد، نجوم، یہودی، لوک کتھا، چینی اور ہندوستانی تصوف سے دلچسپی رکھتا تھا، اوائل شباب ہی میں بحریے کی ملازمت کی اور گھر سے فرار ہوکر مشرق میں خاصہ وقت گزارا اور اپنے طبعی میلان کے مطابق 1915ء میں ناش ویل آنے پر نظموں کی روحانی تعبیر و تشریح کی طرف متوجہ ہوا۔ اتفاق سے اسی زمانے میں ونڈ بیٹ یونیورسٹی میں شعبۂ انگریزی کے صدر کے تقرر کا مسئلہ درپیش تھا۔ یونیورسٹی کلیسا کے زیر نگرانی تھی مگر کلیسا کے بشپ۔ ای ای ہاس اور یونیورسٹی کے چانسلر ایم کرک لینڈ کے درمیان اختلافات رونما ہوئے اور کرک لینڈ نے کلیسا کے اخلاقی تصورات کے برخلاف ایسے پروفیسروں کے تقرر کیے جو کلیسائی معیاروں کے مطابق نہ تھے۔ سپریم کورٹ نے ان اختلافات کے سلسلے میں کرک لینڈ کے حق میں فیصلہ دیا۔ ان ہی اڈون مِمس(Edwin Mims) کو شعبہ انگریزی کا صدر کا

---

1. احتشام حسین، تنقید اور عملی تنقید، آزاد کتاب گھر، دہلی، 1952، ص 21

تقرر بھی تھا اور ان کی سرکردگی میں جان کراؤ رین سم (پیدائش 1888ء) نے عہدہ سنبھالا اور انگریزی میں کوئی ڈگری نہ ہونے کے باوجود انگریزی کے معلم کی حیثیت سے کام شروع کیا۔ ہرش اور رین سم کے اردگرد شاعروں اور ادیبوں کا ایک حلقہ جمع ہو گیا اور فیوگی ٹیو (Fugitive) کے نام سے ایک ادبی انجمن قائم ہو گئی تھی جس میں شاعروں کی تخلیقات کا گہرا تنقیدی تجزیہ کیا جاتا تھا جو تمام تر متن کے مطالعے پر مبنی ہوتا تھا۔

اسی گروپ نے بعد کو اسی نام سے اپنا ادبی مجلہ شائع کرنا شروع کیا جس کے ادبی تجزیوں کی خصوصیات حسب ذیل تھیں:

1. اس گروپ کے سبھی ارکان شاعر تھے اور ان کا تمام زور شاعری کے متن اور تکنیک پر ہوتا تھا۔
2. ہر فن پارے کی انفرادیت اور انوکھے پن پر توجہ کی جاتی تھی۔
3. شاعری کے عام نظریات کے بجائے مخصوص نظموں کے تجزیے ہی پر توجہ مرکوز کی جاتی تھی۔
4. ہر شاعر اپنی انفرادی شناخت کو قائم رکھتے ہوئے بھی مجموعی فکری سانچے کے اعتبار سے ہم خیال تھا اور اس کا لحاظ رکھتا تھا اور یہ فکری سانچہ رین سم کے افکار کا فراہم کردہ ہوتا تھا۔
5. ان سبھی فن کاروں میں جنوبی امریکہ کی روحانیت اور سریت کی لہر موجود تھی۔
6. اس گروہ کے تخلیق کاروں اور نقادوں کے لیے مرکزی مسئلہ صرف یہ تھا کہ فن کار نے دنیا کی کس طرح ترجمانی کی ہے[1]۔

'نئی تنقید' کے اس دبستان کو صنعتی اور جمہوری شمالی امریکہ کے خلاف زرعی اور متمول جنوبی امریکہ کا احتجاج[2] قرار دیا گیا ہے لیکن اس دبستان کے نقادوں کے مرکزی تصورات سے بحث کرنے سے قبل ان کے پیش رو نظریات کا تذکرہ ضروری ہے 'نئی تنقید' کے پیش رو نقادوں میں کروچے، ازراپاؤنڈ، رچرڈز اور ایلیٹ کا نام لیا جاتا ہے۔

---

1. Naresh Chandra : New Criticism, P. 86-90 Doaba House, Delhi, 1979
2. ایضاً، ص 114

اطالوی کروچے اور اظہاریت کے اثرات

بنی ڈیٹو کروچے ماہر جمالیات نے شہرت پائی۔ اس کا تحقیقی مقالہ ایس تھے ٹک (جمالیات) تمام انسانی سرگرمیوں کی دو نظری اور دو عملی اقسام قرار[1] دیتا ہے۔ دو نظری سرگرمیاں ہیں — وجدان، اظہار اور تصور آفرینی اور دو عملی سرگرمیاں ہیں — ارادہ اور علمی سطح پر مسلسہ مقصد کے حصول کی کاوش۔ ان چاروں سرگرمیوں کو کروچے نے جمالیات، منطق، اقتصادیات اور اخلاقیات کے شعبوں کی اصل قرار دیا ہے۔ وجدان، اظہار کا عمل ذات کے باطنی سطح کے عمیق ترین گہرائیوں سے شعور اور تحت الشعور کی شکل میں منسلک ہوتا ہے اور اوپری سطح پر تجرید سے جڑا ہوا ہوتا ہے۔ کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ ہیئت کے سوا اور کچھ نہیں ہے یعنی مختلف کیفیات کے مرکزی ہیولے کی شکل ہے اور یہ وجدان خود اظہار بھی ہے اور کسی خارجی اظہار کا محتاج نہیں ہے۔ ہر فرد (جس میں تخلیقی فن کار بھی شامل ہے) مختلف احساسات و تاثرات کو ترتیب دے کر ایک وحدت بخشتا ہے اور یہی وحدت اظہار ہے۔ کروچے کے نزدیک جمالیاتی احساس اسی حسن ترتیب کا نام ہے اور یہ ترتیب باطنی طور پر شخصیت کے اندر معروضی حوالوں یا مقاصد کے بغیر انجام پاتی ہے۔ اس لیے اظہار دراصل ایک اندرونی عمل ہے جس کا کوئی تعلق نہ باہری دنیا سے ہے نہ معروضی حقیقت سے۔ چنانچہ فن کے حقیقت کی نقل ہونے یا اس سے کسی قسم کی دوسری افادیت یا مقصدیت وابستہ کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا اندرونی فارم ہی آرٹ ہے۔

اس کے نظریے کا دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ فن خود اظہار ہے اور اس لیے فن کے خارجی مظہر کا کوئی رشتہ سچے تخلیقی عمل سے نہیں ہے وہ تو محض غیر متعلق اور باہری علامتیں ہیں جو باطنی کیفیت جمال کو شاید جزوی طور پر یاد کرنے کے کام آسکیں لیکن اصل اظہار سے ان کا کوئی تعلق نہیں، لہٰذا ترسیل غیر متعلق لفظ ہے اور اگر تفہیم ذات ممکن ہو تو اصل اظہار کی وہی تفہیم درست ہے جو محسوس کرنے والے کی ذات کے اندر ہوتی ہے اور خارجی وسیلۂ اظہار سے بے نیاز ہوتی ہے اور اس اندرونی ترتیب یا اظہار کے لیے وہ

1. Wimsatt and Brooks، محولہ بالا، ص 501

بھرپور پن، وجدانوں کی وحدت اور تمول، مقاصد کی ہم آہنگی اور احساس تکمیل کو لازمی قرار دیتا ہے۔

"Fullness richness and unity of intuitions, harmony of interest and totality." 1

اس اعتبار سے ادبی تنقید کا صرف ایک ہی طریق کار جائز قرار پاتا ہے اور وہ تاثراتی تنقید کا طریق کار ہے، جس میں فن پارے کو خارجی حقیقت قرار دے کر گویا اس سے پیدا شدہ احساسات کو جمالیاتی کیفیت کی شکل میں ترتیب دیا جائے۔ 'نئی تنقید' نے معروضی حقیقت سے بے نیاز فارم اور تاثراتی انداز تنقید دونوں کو کرو چے سے اخذ کیا ہے۔

ازرا پاؤنڈ

ازرا پاؤنڈ نے اپنی کتاب The ABC of reading میں یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب کے مطالعے کو ادیبوں کی شخصیت سے جدا کرنا چاہیے، جس طرح کسی سائنسی دریافت کا مطالعہ کرتے وقت ہم اس دریافت پر متعلقہ سائنس داں کی شخصیت کے اثرات کا مطالعہ نہیں کرتے بلکہ اس دریافت (یا اصول) کو سائنس داں کی شخصیت اور اس کی آپ بیتی سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اسی طرح ادب کا بھی ادیب کی شخصیت سے بے نیاز ہو کر مطالعہ کرنا چاہیے[2]۔

ازرا پاؤنڈ کے نزدیک 'عظیم ادب اس زبان کا نام ہے جو معنی سے ممکنہ حد تک معمور ہو'

"Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree." 3

---

1. Wimsatt and Brooks، بحوالہ بالا، ص 518
2. Wimsatt and Brooks نریش چندر، بحوالہ بالا، ص 48، ازرا پاؤنڈ لکھتا ہے:

"When studying physics we are not asked to investigate the biographies of all the disciples of Newton who showedinterest in science, but who failed to make any discovery. Neither are their unrewarded groupings, hopes, passioins, laundry bills, or erotie experiences trust on the harried student or considered germane to the subject."

3. New Criticism، بحوالہ بالا، ص 49

اوراس اعتبار سے شاعری کی تین اقسام قرار دی گئی ہیں ـــ میلو پوئیا، فونو پوئیا، لوگو پوئیا[1]۔

میلو پوئیا سے مراد شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کی موسیقی اور صوتی کیفیت ہے۔ فونو پوئیا ان الفاظ کی محاکاتی اور تصویر آفرین کیفیت ہے اور لوگو پوئیا سے 'الفاظ کے درمیان ذہن کا رقص' یا فکری آہنگ ہے۔ یہ دونوں کیفیات شعری کل کے تعمیریات (architectonics) ہیں، زبان کو معنویت سے بھرپور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ تخلیقی فن کار کو معلوم ہو کہ اس سے پیش رو شاعر زبان کو کس حد تک معنویت سے معمور کر چکے ہیں اس لحاظ سے شعری روایت سے واقفیت لازمی ہے۔ فارم، زبان، آہنگ اور شعری تکنیک کے معاملات ازرا پاؤنڈ کے تصورات میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

ایلیٹ

ٹی ایس ایلیٹ نے ازرا پاؤنڈ کے تصور[2] روایت کو اور آگے بڑھایا اور اسے ایک نئی معنویت بخشی۔ ایلیٹ کے تنقیدی نظریات میں روایت، ادب کا غیر شخصی مفہوم اور معروضی اہم اضافیت Objective corelative کے تصورات کلیدی ہیں اور ان تینوں تصورات سے 'نئی تنقید' نے اثر قبول کیا ہے۔

روایت سے ایلیٹ نے پوری شعری روایت مراد لی ہے جس کا سلسلہ یورپ میں ہومر سے لے کر اس وقت جاری ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک ہر فن کار کے لیے اس روایت سے رد و قبول لازم ہے کسی فن کار کو بھی مکمل معنویت تمام و کمال خود اس کے اپنے بل بوتے پر حاصل نہیں ہوتی بلکہ اس کا تعلق لازمی طور پر پوری شعری روایت سے ہوتا ہے اور ہر فن کار اپنے مزاج و کردار کے مطابق شعری روایت کی تشکیل نو کرتا رہتا ہے اس کے ساتھ ساتھ تخلیق و تنقید کے لیے تقابل اور موازنے کا مسلسل عمل لازم ہے۔ بار بار دیکھنا ہوتا ہے کہ کسی مخصوص لفظ کے استعمال میں، کسی

---

1. Police Essay، ص170

2. تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو New Criticism، ص954

مخصوص فضا آفرینی یا کسی خاص جمالیاتی کیفیت آفرینی میں وہ کس حد تک اپنے پیش رو یا معاصر فن کاروں سے کس حد تک منفرد یا ممتاز ہو پایا ہے اور زبان اور شعری تکنیک میں وہ کس حد تک اضافہ کر سکا ہے۔

ادب بالخصوص شاعری تخلیقی فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار اور گریز ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک شاعری اتنی ہی اعلیٰ ہوگی جتنی وہ شاعر کی اپنی شخصیت سے بے نیاز اور الگ تھلگ ہوگی۔ شخصی تجربات شاعری میں بنیادی حیثیت نہیں رکھتے اور شاعری میں اظہار پانے والے تجربات تخلیقی فن کار کی زندگی میں بہت معمولی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

"... The poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality in which imperssions and experiences combine inpeculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality." 1

اس پر تبصرہ کرتے ہوئے دم ساٹ اور بیرڈ کس لکھتے ہیں کہ 17 ویں صدی کے بعد سے انگریزی تنقید میں شاید ہی کسی نقاد نے اپنی ادبی تنقید کو درد و نشاط کے محور سے نکال کر کثرت و وحدت کے نقطۂ نظر سے اس قدر زور دیا ہو جتنا ایلیٹ نے دیا۔ اس کے نزدیک تاثرات، احساسات، جذبات اور افکار تخلیقی فن کار کی شخصیت کی بھٹی میں تپ کر روایت کے فراہم کردہ سانچے کی وحدت اختیار کرتے ہیں اور اس اعتبار سے فن کار زدہ ہے جو روایت سے تعاون کرنے

---

1. Selected Essay, New York, 1932, P.8

2. Selected Essay, New York, 1932, P.124, 125

اور اسے آگے بڑھانے کے عمل میں خود اپنی ذات کو فراموش کر دیتا ہے۔

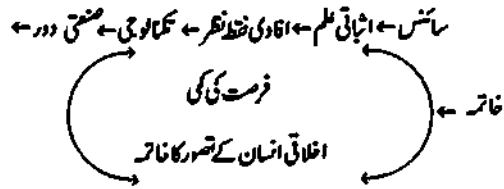
ایلیٹ کا تیسرا نظریہ Objective Correlative کا نظریہ ہے یعنی فن کار کے سامنے سب سے بڑی مبہم تاثرات، احساسات، جذبات اور افکار کی اس رنگا رنگ کثرت کو کسی ایسی وحدت میں ڈھالنے کا ہے جو حسن کارانہ ربط و آہنگ اور احساس تکمیل اور مختلف اجزا میں توازن سے بھر پور ہو اور اس کا اظہار کسی ایسی ظاہر شکل میں کیا جائے جس سے پڑھنے یا دیکھنے والے وہی اثر لے سکیں جو فن پارے کی تخلیق کا مرکزی تاثر ہو گویا فن کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان کسی ایسے معروضی مفاہیے یا معروضی حوالے کا ہونا ضروری ہے جو ان کے تاثرات کے درمیان یکسانیت پیدا کر سکے۔

روایت کے اجتماعی شعور، شخصیت سے گریز اور معروضی حوالے کے تصورات نے رچرڈز کے نظریۂ قدر، ازرا پاؤنڈ کے تعمیریاتی تصور اور کروچے کی اظہاریت کی طرح 'نئی تنقید' کو متاثر کیا۔ جے سی رینسم، ایلن ٹیٹ، آر پی بلیک مر کے تنقیدی نظریات میں مذکورہ بالا اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ 'نئی تنقید' کے معیاروں کی فکر کا محور شاعری کی نوعیت، تخلیق اور ترسیل کے مسائل ہیں۔

'نئی تنقید'[1] سائنس کو علم و عرفان کے حصول کا مستند اور معتبر وسیلہ نہیں سمجھتی۔ اول اس وجہ سے کہ سائنس صرف تعمیمات سے بحث کرتی ہے مخصوص سے نہیں۔ وہ انسان کی تعریف کر سکتی ہے مگر سقراط کی تعریف اس کے بس میں نہیں۔ دوسرے جہاں اس کے معروضی تجزیے اور دلائل و براہین کی رسائی نہیں ہوتی وہاں وہ نئی خرافات اور افسانے ایجاد کرنے لگتی ہے۔ تیسرے سائنس افادی نقطۂ نظر سے فطرت کو پہچاننا چاہتی ہے اور اسے اپنے طریق کار کے چوکھٹے میں ڈھال لیتی ہے۔ چوتھے سائنس افادی علم کی تلاش میں صنعت اور ٹکنالوجی کو جنم دیتی ہے جو انسان کی انسانیت کو کچل ڈالتے ہیں اور جمالیاتی احساسات کو مسخ کر دیتے ہیں، جب کہ درحقیقت نئی تنقید کے نزدیک علم و عرفان کا صحیح وسیلہ حسیت ہی ہے اور اسی حسیت کے ذریعے فطرت اور زندگی کے ان گوشوں تک بھی رسائی ممکن ہے جو سائنس کی گرفت میں نہیں آتے۔ صحیح عرفان محض عقل سے ممکن

---

1. New Criticism بحوالہ بالا، ص 124، 131

نہیں اس سے ماورا ہے اور شعری حسیت اور فن کارانہ وجدان ہی سے ممکن ہے۔ اس صورت حال کو اس نقشے کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔

اسی صورت حال کو اقبال نے صرف ایک مصرعے میں بیان کر دیا ہے:

احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

اور احساس مروت کا پالا ہوا اخلاقی انسان جس کی جمالیاتی حس، بالیدہ اور شخصیت مربوط اور ترقی یافتہ ہو سکتی تھی۔ سائنس کے پروردہ مشینی نظام میں محض ایک پرزہ بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کی حسیت کو پھر سے بیدار کرنے کا فریضہ شاعری کا ہے اور اس لحاظ سے شاعری سائنس کے پیدا کردہ بحران کا حل ہے اس اعتبار سے 'نئی تنقید' کے نزدیک شاعری کا مقصد زندگی کو بہتر بنانا نہیں ہے بلکہ زندگی کو بہتر طریقے پر دیکھنا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب حسیت کو بیدار کیا جائے اور عقل کے بغیر حسیت کے ذریعے دنیا سے رابطہ قائم کیا جائے۔

نئی تنقید نے جمالیاتی، فکری، اخلاقی، افادی اور نفسیاتی دبستانوں سے الگ رہ کر ایک نیا تصور تنقید پیش کرنے کی کوشش کی۔ مذکورہ بالا سبھی دبستانوں نے کسی نہ کسی طرح ادب بالخصوص شاعری کو کسی نہ کسی علم یا کسی دوسرے شعبے سے وابستہ اور متعلق قرار دیا ہے اور کسی نہ کسی علم کا ماتحت سمجھا ہے اور متعلقہ علم کی روشنی میں ادب کو سمجھنے اور اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان سب دبستانوں کے برخلاف 'نئی تنقید' نے ادب بالخصوص شاعری کو ان تمام وابستگیوں سے آزاد کر کے معنی کی اولیت کے بجائے لفظ کی اولیت پر زور دیا۔

وہ شاعری کو خود مکتفی وحدت یا پیکر Structure سمجھتے ہیں اور کسی شے یا کیفیت کے بارے میں بیان یا خیال قرار نہیں دیتے۔ اس وحدت کی بنیاد لفظ پر ہوتی ہے اور ہر لفظ کی اپنی ایک

مخصوص منطق اور ایک مخصوص ترتیب ہوتی ہے۔جس طرح شطرنج کھیلنے والے کو شروع کی چالیں چلنے کی تو مکمل آزادی ہوتی ہے لیکن اس کے بعد کی ہر چال پہلے کی چالوں سے متعین ہوتی ہے۔ اسی طرح ہر لفظ اپنے متعلقات ساتھ لاتا ہے اور لفظوں کے مجموعے سے ایک ایسا تانا بانا Texture بنتا چلا جاتا ہے جو فی نفسہٖ توازن اور ربط کے اعتبار سے متعینہ پیکر کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

'نئی تنقید' کے نزدیک یہ پیکر کسی نہ کسی مرکزیت سے متعین ہوتا ہے اور یہ مرکزیت اسلوب...توازن، محاکاتی تاثر پارے، صنفی عناصر، صوتی آہنگ، رنگ، لہجے اور لفظوں کی توانائی یا ان کی توسیع ان کی تہہ داری اور ان کی تعمیری قوت پر مبنی ہوسکتی ہے اور اسی کے مطابق کسی فن پارے کو سمجھنا اور اس کی اقدار کا تعین کرنا چاہیے۔مختلف عناصر، الفاظ، مصرعے، اشعار، صوتی اور محاکاتی تاثر پارے وغیرہ کی مرکزیت کے معیار کے بارے میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ایلن ٹیٹ مرکزیت میں Tension تناؤ پر زور دیتا ہے۔رین سم پیکر Texture کی کلیت پر اور کلینتھ بروکس قول محال یا طنز Iroy کو اہمیت دیتا ہے۔بلیک مر کے نزدیک بنیادی اہمیت Structure یا تانے بانے کو حاصل ہے جو الفاظ اور تراکیب اور ان کے ذریعے آواز، رنگ، تصاویر اور رموز و علائم کی مدد سے پیدا ہونے والی فضا سے بنتا ہے۔

ان سبھی نقادوں کے نزدیک فن پارہ بنیادی طور پر کسی مرکزی تناؤ یا تضاد قائم ہوتا ہے جو اس کے مختلف عناصر اور اجزا کے درمیان ہوتا ہے اور فن کار اسی تناؤ اور تضاد کو مختلف سطح پر ایک کلیت اور احساس تکمیل دینے کے لیے فن پارے کو تخلیق کرتا ہے اور اسی اعتبار سے نقاد کو مختلف زاویوں سے فن پارے کو اس کلیت کا جائزہ لینا چاہیے۔

طنز اور قول محال بھی اس رویے کا ایک پہلو ہے یعنی لفظوں اور معنی میں صورت حال کی مدد سے طنز اور قول محال کا رشتہ پیدا کرنا۔غرض 'نئی تنقید' نے فن پارے کے اندرونی ربط و آہنگ کی مدد سے پیدا ہونے والی وحدت اور جمالیاتی حسیت ہی کو مرکزی اہمیت دی اور اس نقطہ نظر سے متن کے گہرے باطنی مطالعے ہی کو قابل اعتماد تنقیدی طریق کار قرار دیا۔اس نقطہ نظر سے متن کی

پیدا کردہ فضا اور اس کی تشکیل اور اس کے مختلف عناصر کے تضاد، تخالف، آہنگ، محاکاتی ربط و ترتیب اور رموز و علائم، معنی اور لفظ کے رشتوں سے بننے والے پیکروں اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے عبارت ہے۔

شکاگو اسکول

'نئی تنقید' کے بعد کے دور میں آر ایس کرین، ایلڈر آلسن، ڈبلیو آر کیسٹ، رچرڈ میک کیون، نارمن میک کلین وغیرہ ادبی نقادوں کا گروہ شکاگو اسکول کے نام سے پہچانا جانے لگا۔ مجموعی طور پر 'نئی تنقید' کے دبستان سے متفق ہونے کے باوجود انھوں نے بعض امور میں اس سے اختلاف کیا۔ ان اختلافی معاملات میں قابل ذکر مندرجہ ذیل ہیں[1]:

1. ادبی فن پاروں پر غور کرتے وقت انھیں تمام و کمال پیش نظر رکھنا چاہیے اور ان کے محض کسی ایک جز یا کسی ایک پہلو پر غور کرنے پر اکتفا نہیں کرنا چاہیے۔ 'نئی تنقید' کے نقادوں کی اس کمزوری پر انھوں نے سخت نکتہ چینی کی کہ وہ فن پارے کے کسی ایک پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے ہیں۔

2. شکاگو اسکول کے نقادوں نے ارسطو کے مختلف فنون کے درمیان قائم کردہ امتیازات کو ملحوظ رکھنے پر زور دیا۔ ارسطو نے تمام فنون کا مقصد فطرت کی نقالی قرار دیتے ہوئے مختلف فنون کے وسیلۂ اظہار کے باہمی فرق کو واضح کیا تھا۔ شاعری کے لیے الفاظ اسی طرح وسیلۂ اظہار ہیں جس طرح مصوری کے لیے رنگ اور خطوط۔ اس لحاظ سے شاعری کو زبان کے استعمال کے اعتبار سے دوسرے فنون پر کسی قسم کا امتیاز یا برتری حاصل نہیں ہے۔

3. شکاگو اسکول نے ادب کے صرف ایک بنیادی تصور کی اہمیت کو واضح کیا۔ رین سم کی برخلاف وہ شاعری کو لازمی طور پر Organic تسلیم کرتے ہیں۔ یعنی مختلف عناصر سے مل کر بننے والی وحدت ہے اور رین سم کی طرح شکاگو اسکول شاعری کو Inorganic ماننے کو تیار نہیں ہے جو

1. محولہ بالا، New Criticism، ص 221 تا 225

منطقی ربط کی بنیاد پر تخلیق ہو سکتی ہے۔

4. ارسطو نے جس طرح ادبی تنقید کو اصناف ادب کے مطابق جانچنے اور پرکھنے کی بنا ڈالی تھی، اسی کے مطابق شکاگو اسکول نے ادبی اقسام اور ادبی اصناف کے درمیان تنقیدی امتیاز کو قائم رکھا۔

5. ارسطو کے اس خیال کو بھی شکاگو اسکول نے تسلیم کیا کہ انفرادی شہ پارے کے محرکات کا مطالعہ تفہیم اور تنقید میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ 'نئی تنقید' نے جس طرح شاعر کی شخصیت اور شہ پارے کے محرک اسباب کو مکمل طور پر نظر انداز کر دیا تھا، شکاگو اسکول کے نقادوں نے اس کے خلاف ردعمل کے طور پر فن کار کی شخصیت اور فن پارے کے محرک اسباب کو فن پارے کی تنقید سے براہ راست متعلق قرار دیا۔ اسی طرح ایلیٹ کے غیر شخصی نظریے کے برخلاف شکاگو اسکول کے نقادوں نے ادبی شہ پاروں میں تاثرات و تعصبات شخصی ہمدردیوں اور جذباتی رویوں کے لیے گنجائش نکالی[1]۔

شکاگو اسکول نے 'نئی تنقید' پر جو اعتراضات کیے ان میں پہلا اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے ادبی تنقید کو ایک دوسرے طریقے پر سائنس کے اثباتی طریق کار کا تابع بنا دیا Positivism اور وہ ایک قسم کے تنقیدی یک رُخے پن میں Critical Monism کا شکار ہو گئے۔ شکاگو اسکول کے نزدیک فن پارہ محض ایک وحدت نہیں ہے بلکہ ایک انوکھی قسم کی وحدت Unique Whole ہے اور اس لحاظ سے اس کی وحدت ہی کو نہیں اس کے انوکھے پن کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے یعنی کسی ایک عنصر پر زور دینے کے بجائے اس کے انوکھے پن پر زور دینا چاہیے اور اس کے سبھی پہلوؤں پر یکساں طور پر توجہ ضروری ہے نہ محض بناوٹ Texture کا مطالعہ کافی ہے نہ محض ساخت Structure کا، نہ محض اسلوب کا۔ اسی طرح کسی مصنف کے کسی ایک فن پارے کو اس کی دوسری تخلیقات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا[2] اور اس اعتبار سے 'نئی تنقید' کی علیحدگی پسندی یا متن

---

1. R.S. Crane Critic and Criticism, P.91

2. مثلاً اقبال کی نظم 'ساقی نامہ' میں خودی کی اصطلاح کو محض اس نظم کے متن کے حدود میں رہ کر سمجھنا دشوار ہے اور اس کے صحیح سیاق و سباق کا اندازہ لگانے کے لیے اقبال کی پوری شاعری کے سیاق و سباق میں اسے سمجھنا لازم ہے اور اسی راستے سے ہماری رسائی افکار عصر تک بھی ہوتی ہے۔ (بقیہ اگلے صفحے پر)

پرستی کے مقابلے میں شکاگو کے نوارسطوئی اسکول نے ہرفن پارے کو مجموعی طور پر فن کار کی پوری ادبی تخلیقات اور تخلیقی شخصیت کے سیاق وسباق میں دیکھنے کی کوشش کی۔

غرض شکاگو اسکول کے نقادوں نے 'نئی تنقید' کے عدم توازن کو دور کرنے کی کوشش کی اور ادبی تنقید کو فن کار کی شخصیت اور فن کے نجی محرکات اور اس کے رویوں اور اس کی مکمل تخلیقی شخصیت کا آئینہ قرار دیا اور ارسطو کے بعض تصورات کو نئے انداز سے معنویت بخشی۔ اسی بنا پر شکاگو اسکول کے نقادوں کو نوارسطوئی اسکول قرار دیا گیا۔

اسی سلسلے میں ایک اور اہم نقاد جان ہالووے (John Holloway) کا تذکرہ بھی ضروری ہے جس نے 'نئی تنقید' پر غیر ضروری طور پر فلسفہ اور مابعد الطبیعاتی فکر لادنے اور نامانوس ٹیڑھی میڑھی ریاضیاتی اور موہوم اصطلاحات کو داخل کرنے کا الزام لگایا۔ 'نئی تنقید' نے جو تنقیدی طریق کار اپنایا اس سے جس قسم کی فلسفہ طرازی کو شامل کر دیا گیا ہے وہ اس کا لازمی حصہ نہیں ہے اور اس سے عقل اور سائنسی فکر کو رد کرنا اور مابعد الطبیعات یا محض 'حسیاتی' نقطۂ نظر کو اپنانا لازم نہیں آتا۔

اسی طرح ٹیڑھی میڑھی ریاضیاتی اصطلاحات کا استعمال تنقید کو گنجلک اور پیچیدہ بناتے ہیں۔ ہرفن پارے کے لیے نئی بوطیقا وضع کرنا یا ہرفن پارے کو اس سے ابھرنے والی نئی بوطیقا کے مطابق پرکھنا ادب میں غیر ضروری انتشار کا باعث ہو سکتا ہے اور تنقید کو محض تاثرات کی سطح تک پہنچا دینے کے مترادف ہے[1]۔

آخر میں 'نئی تنقید' اور شکاگو اسکول کے نظریات کا جائزہ لیتے ہوئے تین مرکزی تصورات کے ضمن میں ان کے موقف پر غور کرنا ضروری ہے۔

[بقیہ گذشتہ سے آگے] ہرفن پارے کو اس کی اپنی بوطیقا کے معیار پر کھنے اور پرکھنے کے سلسلے میں ہالووے اور اسٹال مین (Stallman) کے اعتراضات یہ ہیں کہ اس صورت میں قاری کو نقاد کے در پر بھکاری کی طرح کاسۂ گدائی لے کر منتظر رہنا پڑتا ہے کہ وہ جس قسم کی تشریح وتعبیر کر کے جس قسم کے نتائج چاہے اس کے پیالے میں ڈال دے اور وہ اس طرح فن پارے کو ہی نہیں فن پارے کی تنقید کو لذت وانبساط سے پڑھنے کے حق سے محروم ہو جاتا ہے یہی نہیں بلکہ ادب کسی قسم کے جامع معیاروں سے محروم ہو جاتا ہے اور ادبی تنقید عمومی اصول وضوابط سے عاری ہو کر رہ جاتی ہے۔

جہاں تک فن کے فطرت کی نقل ہونے کا سوال ہے 'نئی تنقید' فن کو فطرت کے علم و عرفان کا واحد مستند اور معتبر وسیلہ سمجھتی ہے اور فن کو نقل سمجھنے کے بجائے حسیت کے ذریعے جمالیاتی عرفان فطرت کا ذریعہ جانتی ہے کیونکہ عقل کے ذریعے جن گوشوں تک سائنس نہیں پہنچ سکتی وہاں تک جمالیاتی وجدان کے ذریعے فن کی گزر ہو جاتی ہے۔

تنقیدی طریق کار اور ادبی معیاروں کے مسئلے پر 'نئی تنقید' نے متن کے گہرے باطنی مطالعے پر زور دیا اور ہر فن پارے کو مکمل اکائی سمجھ کر تخلیق کار کی شخصیت، سوانحی اور عصری سیاق و سباق سے الگ کر کے مطالعے کی کوشش کی اور تاریخی، تہذیبی، نفسیاتی اور سماجی علوم کے طریق کار کو رد کر کے ادب پارے کی اندرونی ربط و آہنگ اور اس کے مختلف اجزا اور عناصر باہمی رشتوں اور ان سے ابھرنے والے مختلف کیفیاتی دھوپ چھاؤں کو تنقید کا مرکز بنایا۔ شکاگو اسکول کے نقادوں نے ہر فن پارے کو مستقل بالذات اکائی سمجھنے کے بجائے اسے فن کار کی مکمل تخلیقی شخصیت کی اکائی کا ایک حصہ سمجھ کر مطالعہ کرنے کا مشورہ دیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے گہرے متنی مطالعے کے سلسلے میں انبساط کو مناسب اہمیت دی اور اسے محض باطنی رشتوں کے ربط و آہنگ کے یک رخے مطالعے کے بجائے ہمہ جہتی اور وسیع تر تفہیم پر زور دیا۔

ادب کی سماجی افادیت کے مسئلے پر 'نئی تنقید' کا نقطۂ نظر عرفان حقیقت سے عبارت ہے جس میں شکاگو اسکول کے نقادوں نے انبساط کو بھی شامل کیا ہے۔ 'نئی تنقید' شاعری کو سائنس کے پیدا کردہ بحران کا تدارک قرار دیتی ہے اور انسانی شخصیت کی تکمیل کا وسیلہ شکاگو اسکول اس عمل میں محض حسیت کی بازیافت کی اہمیت کے ساتھ ساتھ اسے وسیع تر آگاہیوں کا عنصر بھی شامل کرتا ہے۔

غرض امریکہ نے 'نئی تنقید' اور شکاگو اسکول کے وسیلے سے تنقیدی نقطۂ نظر کی بعض نئی جہات کی طرف اشارہ کیا ہے اور اس اعتبار سے ان کے نقطۂ نظر کے بعض پہلو قابل غور ہے۔

کتابیات

1. Shipley : Dictionary of world Literature
2. Wimsatt and Brooks : Literary Criticism : A short History
3. Naresh Chandra, New Criticism
4. R.S. Crane Critics and Criticism
5. J.C. Ransom : The World's Body
6. Ezra Ponnd : How to Read?
7. Allen Tate : Reason in Madness
8. R.P. Blachxmmer Language VS. Gesture

تشکیلیت: ساختیت

ادب پارے کی اندرونی ساخت اور باطنی وحدت پر تنقید کی بنیاد رکھنے والوں میں دو قسم کے نقاد تھے۔ ایک وہ جو ادب پارے کی اس باطنی ساخت کا خارجی محرکات سے کوئی رشتہ تسلیم نہیں کرتے تھے ان کے نزدیک ادبی اصناف کی اپنی منطق تھی اور ترکیبی وحدت تھی اور اس پر تاریخ اثر انداز نہیں ہوتی اور سماج کا بدلتا ہوا ذوق سخن یا اس کے تبدیل ہوتے ہوئے عمرانی اور معاشرتی سانچے ان اصناف کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں۔ دوسرے وہ نقاد ہیں جو اس اندرونی وحدت اور باطنی عناصر سے تشکیل پانے والی اکائی کو بھی تاریخی عمل کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسے گرد و پیش کی تہذیبی تبدیلیوں کا عکس مانتے ہیں۔

انیسویں صدی میں سائنسی طریق کار کو جو غلبہ حاصل ہوا اس کے نتیجے میں اثباتیت کا عروج ہوا اور ادب کو پرکھنے کے لیے معروضی آئین و آداب کی تلاش ہوئی، جن کے ذریعے ادب کو بھی اسی طرح منطقی انداز میں دلیل اور ثبوت کے ساتھ پرکھا جا سکے جس طرح سائنس کے معمل میں مختلف اشیا کو پرکھا جاتا ہے۔ تحلیل اور تجزیے پر زور دیا جانے لگا اور معروضی اصول دریافت کیے جانے لگے۔ اس سائنسی معروضیت سے یہ خطرہ ہوا کہ ادب کی جمالیاتی کیفیت اس تنقیدی تجزیے اور تحلیل کے عمل کی معروضیت میں مسخ ہو کر رہ جائے گی اور ادب کی ماہیت کے بجائے اسے محض میکانکی ظاہر پرستی میں الجھ کر غلط نتائج اور گمراہ کن معیاروں کی نذر ہو جائے گی۔ اس سائنسی اثباتیت کا ردعمل دو شکلوں میں ظاہر ہوا ایک روسی ہیئت پرستوں کے ساختی تجزیے اور پراگ کے لسانیاتی دبستانوں کے نظریہ تنقید کی صورت میں، جس کا رشتہ امریکہ کی 'نئی تنقید' اور بعد

کے شکاگو کے دبستان تنقید سے بھی ملتا ہے۔ دوسرے مارکسی نظریہ تنقید کی نئی توجیہہ کی صورت میں جولوکاچ کی ابتدائی تحریروں اور لیوسیان گولڈمان کے تاریخی ساختیت کے نظریے میں ظاہر ہوا۔

ساختیت کی مختلف توجیہیں کی گئی ہیں[1]۔ یہ ایسا نظریہ تنقید ہے جو ادب پارے کے متن کے مختلف عناصر سے پیدا ہونے والی وحدت کا لسانیاتی، ادبی یا سماجی نقطۂ نظر سے مطالعہ کرتا ہے اور ان عناصر کے مختلف رشتوں کے ربط و آہنگ، تضاد اور تخالف، تناسب اور توازن کو پرکھ کر ان سے پیدا ہونے والے نظام[2] پر تنقید کی بنیاد رکھتا ہے۔ غیر تاریخی ساختیت کے ماننے والے ادب پارے کی باطنی دنیا کو اردگرد کے سماجی، تہذیبی، فکری اور حسیاتی نظام سے الگ کرکے دیکھتے ہیں۔ ٹرالسکی نے اسی ایک رخے پن اور علیحدہ پسندی کی سخت نکتہ چینی کی تھی اور اسے ادبی تفہیم کا مخالف قرار دیا تھا۔ اس کے برخلاف تاریخی ساختیت کے قائل نقاد ادب پارے کے اندرونی وحدت اور اس وحدت کی تشکیل کرنے والے مختلف اجزا، عناصر اور ان کے رابطوں اور رشتوں کے مطالعے کو تو اہمیت دیتے ہیں مگر اپنی کاوشوں کو اسی مرحلے پر مکمل نہیں سمجھتے بلکہ ان اجزا، عناصر، رابطوں اور رشتوں کو زمانے اور ضمیر ایام کا حصہ سمجھتے ہیں اور خارجی حقیقت اور داخلی حسیت ہی میں نہیں بلکہ اس کے اظہار کے بھی پیمانوں اور ان کی مختلف ساختوں میں بھی تاریخ اور زمانے کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر احساس اور ہر خیال، ہر ساخت اور ہر پیکر، ہر وسیلۂ اظہار اور ہر صنفی سانچہ روح عصر سے وابستہ ہوتا ہے اور زمانے کی تبدیلیاں مذاق سلیم پر ہی نہیں، خیال پاروں اور ادبی شہ پاروں کے مختلف اجزا اور ان سے بننے والی ساختوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں اور تنقید ان سماجی محرکات کے مطالعے سے بے نیاز نہیں رہ سکتی۔

مختصر یہ کہ غیر تاریخی ساختیت نے ادب پارے کی باطنی وحدت ہی تک تنقیدی اُفق کو محدود کر رکھا تھا۔ تاریخی ساختیت نے اس وحدت کو باطنی حدود سے آگے بڑھا کر کائناتی حدود میں داخل کر دیا۔ ان کے نزدیک ادب پارہ وسیع تر اکائی کا حصہ ہے اور اس کی اپنی اکائی کو تشکیل دینے

---

1. محولہ بالا Sociology of Literature باب Structuralism
2. اسی بنا پر ویلک نے نظم کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے: System of Intra-Subjective Norms

والے مختلف اجزا اور عناصر کے رشتے اس کی باطنی دنیا سے نکل کر باہر کی کائنات کے مختلف عوامل محرکات سے پھیلے ہوئے ہیں۔ اس لیے ادب پارے کے ساخت کی بحث محض باطنی نہیں کائناتی ہے۔ اس نقطہ نظر کے حامیوں کے نزدیک کارل مارکس کی سب سے اہم دین یہی ہے کہ اس نے تمام علوم وفنون ہی کو نہیں بلکہ احساس وآگہی کے تمام شعبوں کو ایک مکمل وحدت قرار دیا اور تاریخ اور تہذیب کے ارتقا کو ایک ہمہ گیر اور مربوط اکائی کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ انسانی زندگی گویا پیانو کی طرح ہے جس کے کسی ایک سُر کی لرزش دوسرے سبھی سروں میں ارتعاش پیدا کرتی ہے اور یہ لرزش اتفاقی نہیں ہوتی بلکہ پیچیدہ مگر یقینی عوامل ومحرکات سے عبارت ہوتی ہے۔

البتہ عوامل ومحرکات کے اس سلسلے کو میکانکی طور پر نہیں سمجھا جا سکتا خصوصاً آرٹ اور سماجی واقعات کے رشتے براہ راست اور ایک دوسرے سے فوری طور پر مربوط نہیں ہوتے ان کے درمیان ایک اور ایک کا تعلق نہیں ہوتا بلکہ متعدد زیریں رشتے بہ یک وقت کام کرتے ہیں۔ جن کے بارے میں پیشین گوئی آسان نہیں، لیکن ان تمام وقتوں کے باوجود ادب پارے کے اندر پائے جانے والے تقریباً سبھی اجزا، عناصر، رشتے، کثرت اور وحدت وسیع تر معاشرے کے عوامل و محرکات سے کسی نہ کسی طرح وابستہ ضرور ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

ادب پارے کی کسی وحدت کا تصور کیوں نہ پیش نظر رکھا جائے ہر حالت میں رد وقبول کا عمل شعوری یا غیر شعوری سطح پر لازم آتا ہے۔ مختلف اجزا اور عناصر کو شعوری یا غیر شعوری طور پر چنتے وقت فن کار کی اپنی شخصیت کی پسند اور ناپسند یا اس کے اپنے تاثرات وتعصبات ہی دخیل نہیں ہوتے بلکہ ان معیار واقدار کے پیچھے اس کے طبقے کی پسند اور ناپسند بھی کارفرما ہوتی ہے۔ یعنی تقریباً وہ سب باتیں، قدریں، تصورات جنھیں عام طور پر ذاتی اور نجی قرار دیا جاتا ہے۔ کسی نہ کسی حد تک طبقاتی ترجیحات اور تعصبات وتاثرات سے بندھے ہوتے ہیں اور زندگی کو تبدیل کرنے والے جدلیاتی عمل میں یا تو قائم شدہ نظام کی حمایت کرتے ہیں یا اس کے بدلنے میں معاون ہوتے ہیں اور لوگوں کے دل میں تبدیلی کی خواہش بیدار کرتے ہیں۔

چنانچہ ادب پارے میں پائی جانے والی کائناتی وحدت کے لیے عالمی تصور World Vision کا وجود لازم ہے۔ گولڈمان نے عالمی تصور کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ نظریہ Ideology یک رخی اور جزئی ہوسکتا ہے کیونکہ وہ حقیقت کا صرف وہ پہلو دیکھتا ہے جو اس کے عقیدے یا قدیم نظریاتی سانچے کے مطابق ہو اسی لیے اینگلز نے Ideology کو false consciouness قرار دیا ہے۔ اس کے مقابلے میں عالمی تصور یا world vision مخصوص تاریخی لمحوں میں سماجی طبقوں کی سماجی توسیع یا ان کے احساس و ادراک کی مجموعی سمت کی نشان دہی کرتا ہے، لہٰذا عالمی تصور ادب پارے کی اندرونی ساخت یا وحدت کا تعین کرتا[1] ہے اور یہ دراصل سماجی جدلیت اور ادب میں ظاہر ہونے والی عصری حسیت کا نقطۂ ارتباط ہیں۔ اسی لیے گولڈمان نے اس عالمی تصور کو ادبی تاریخ کی کلید[2] قرار دیا ہے۔ کم تر درجے کے فن کار کے لیے ادب پارے کی اندرونی وحدت اس کے اپنے جذبات و احساسات کے پیدا کردہ اجزا و عناصر کی ترتیب سے عبارت ہوتی ہے یا روایت سے حاصل کردہ سانچوں سے لیکن عظیم فن کار اپنے ذاتی تاثرات و تعصبات سے بلند ہو کر اپنے دور کے بنیادی سماجی میلانات[3] سے خود کو اس طرح ہم آہنگ کر لیتا ہے کہ فن کار کے نجی ادراک و احساس میں حقیقت کو مربوط اظہار مل جائے، اسی خیال کو لوکاچ نے یورپی حقیقت نگاری سے بحث کرتے ہوئے بالزاک اور ٹالسٹائی کی مثالوں سے واضح کیا ہے جن کی داخلی ہمدردیوں کے باوجود ایسے طبقے اور کردار نمایاں ہو جاتے ہیں جو تاریخی جدلیت کے اعتبار سے اہم تھے اور عالمی تصور کی نمائندگی کرتے تھے۔

اس نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو کسی فن کار یا فن پارے کی عظمت اور اس کی کائنات آگاہی کا دارومدار مخصوص قسم کے نظریات پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس بات پر منحصر ہے کہ وہ کس قسم کے

1. World Vison,Thus, determines the internal sturcture of a text. Sociology of Lit., Op.cit
2. World visions apear as key to literary history
3. 'World visions are thus the theoritical expressions of social classes at particular historical moments, Sociology of lit. Op.cit.

عالمی رویے کو ظاہر کرتا ہے اور تبدیلی کے کس رخ سے وابستہ ہے۔ یہ عالمی رویہ نظریاتی عصبیت پر مبنی نہیں بلکہ اپنے دور کی بصیرت اور سچی اور نمائندہ حسیت پر مبنی ہوتا ہے۔ اس طرح فارم کا ایک نیا تصور سامنے آتا ہے جو محض ہیئت کی ظاہری صورت تک محدود نہیں بلکہ عصری معنویت کی پہچان بھی ہوتا ہے اور کسی مخصوص دور کے افکار واقدار کا اس طرح آئینہ بن جاتا ہے کہ اس کے مزاج کو ظاہر کر سکے اور اس دور کی آگاہی کو مجسم کر دے۔

تاریخی ساختیت کے قائل ادبی نقادوں نے عالمی تنقید کے تین مرکزی تصورات—— حقیقت اور ادب کے رشتے، طریق کار اور مقصدیت—— کے بارے میں بھی نئے رویے اختیار کیے، جہاں تک حقیقت کا تعلق ہے تاریخی ساختیت یا تشکیلیت کو ادب کو حقیقت کا میکانکی عکس ماننے سے انکار کیا ہے، لیکن وہ ادب پارے کو ایسے مختلف اجزا، عناصر، رموز وعلائم اور رابطوں کا مجموعہ مانتے ہیں جو باطنی طور پر باہم مربوط ہو کر فن پارے کی وحدت کی تشکیل کرتے ہیں، لیکن یہ سبھی اجزا وعناصر ادب پارے کے باہر کی دنیا سے مربوط اور منسلک ہوتے ہیں اور ان کے رشتے میکانکی مادیت کے بجائے عالمی تصور کے ذریعے سماجی عوامل ومحرکات سے بندھے ہوتے ہیں، اس طرح فن پارہ حقیقت کی نقل نہیں ہے مگر حقیقت سے پیدا شدہ محسوسات اور تاثرات سے ابھرتا ہے اور حقیقت کو تبدیل کرتا ہے اور اس عمل میں نئی حقیقتوں کو جنم دیتا ہے خود کو بھی بدلتا ہے اور حقیقت کو بھی تبدیل کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔

جہاں تک تنقیدی طریق کار کا سوال ہے تاریخی ساختیت کے نزدیک تنقید کا عمل ادب پارے کے متن سے شروع ہونا چاہیے اور اس کی وحدت کی تشکیل کرنے والے سبھی اجزا اور عناصر کی پرکھ ان کے باہمی رابطوں کی نوعیت اور پھر ان سبھی سے مل کر بننے والے تطابق اور تخالف کے عمل پر محیط ہونا چاہیے اور اس مطالعے کے دوران بار بار ان اجزا اور عناصر کے عوامل اور محرکات کو سمجھنے کے لیے ادب کی دنیا سے باہر آ کر سماج اور تہذیب، افکار واقدار کی ان لہروں کو بھی پہچاننا اور پرکھنا چاہیے جو ان مختلف عناصر ترکیبی کی تشکیل کرتی ہیں اور بالآخر فن پارے کی مجموعی وحدت میں ڈھل جاتی ہیں۔

اس ضمن میں تاریخی ساختیت نے ادب پارے کی عظمت کے معیار بھی متعین کرنے کی کوشش کی۔ یہ معیار کسی دور کے مخصوص عالمی تصور کو اپنے فنی احساس وادراک سے ہم آہنگ کرنے سے عبارت ہیں تا کہ نجی اور ذاتی احساس پورے دور کا نمائندہ احساس بن جائے اور فن کار کی آواز میں غیر ذاتی اور معروضی حقیقتوں کی ترجمانی ہونے لگے۔ یہ تصور ایلیٹ کے غیر شخصی نظریے Impersonality کی یاد دلاتا ہے اور فارم کا ایک وسیع تر روپ سامنے لاتا ہے جس میں محض روایت یا ظاہری ہیئت اہم نہیں بلکہ پوری عصری حسیت اور معنویت اہم ہو جاتی ہے۔

جہاں تک ادب کی افادیت اور اس کی سماجی معنویت کا سوال ہے تاریخی ساختیت اسے بھی میکانکی انداز سے حل نہیں کرتی۔ گولڈ مان نے اپنی کتاب کا نام 'پوشیدہ خدا' یا Hidden God رکھا مراد یہ تھی کہ دنیا اور خدا کے درمیان ہم آہنگی ختم ہو چکی ہے اور گو خدا غائب نہیں ہوا ہے مگر وہ پوشیدہ ضرور ہو گیا ہے تا کہ انسان زندگی گزارنے کے لیے خدا کے وجود اور عدم وجود پر شرط لگائے اور اس جوئے کے ذریعے اپنی نجات اور تکمیل کے مراحل طے کرے۔ خدا اور دنیا کی علامتوں کو استعمال کیے بغیر اس خیال کو اس طرح ادا کیا جا سکتا ہے کہ سماجی نظام انسانوں کو آسودگی بخشنے میں ناکام ہو رہا ہے اور اسے انسانوں کے حق میں تبدیل کرنے کے واسطے مسلسل عمل اور بغیر کسی بیرونی امداد کے لگاتار جد و جہد لازم ہے اور اس جد و جہد کے لیے خواہش اور خواب، آرزو اور تعبیر تلاش کرنے کا عمل بھی ضروری ہیں اور اس جد و جہد اور عمل کے دوران اور اسی کے ذریعے انسان کی شخصیت کی تکمیل ہوتی ہے اور وہ نجات حاصل کرتا ہے خود کو پہچانتا بھی ہے اور تعبیر خودی کی منزلوں سے بھی گزرتا ہے۔ اس طرح تاریخی ساختیت جمالیات کو زندگی سے الگ نہیں کرتی بلکہ اسے زندگی کے بہتر بنانے کا وسیلہ اور علم وعرفان کا ذریعہ تسلیم کرتی ہے۔

کتابیات

1. Sociology of Literature, Lucas :Studies in European Realism
2. (Rontledge Kegan Paul, London), 1964
3. Lucian Goldman : Hidden God, P. Machercy : Theory of Literary Production
4. Raymond Williams : Culture and Society, London, 1958
5. Romenthal : Literature and the Image of Man, Boston, 1957
6. G. Watt : Arts in Society, ed. New Jersey, 1964
7. Karl Mannheim : Ideology and Utopia, London, 1936
8. Wellek : The Rise of English Literary History, London, 1941
9. Eagleton : Marxism and Literary Criticism
10. Raymond Williams : Literature and Marxism

ہیئتی تنقید

ہیئت کی اصطلاح ادبی تنقید میں دو مختلف معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ ایک طرف تو اسے ادبی شہ پاروں کی ظاہری شکل وصورت یا صنف کے معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے مثلاً غزل کے اشعار کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا یا ان میں قافیہ ورردیف کی موجودگی۔ دوسری طرف ہیئت کے لفظ کو وسیع تر مفہوم میں کسی فن پارے کی داخلی ترتیب اور اس کے مختلف اجزا کے دوران توازن وتناسب، ربط وآہنگ کو بھی ہیئت قرار دیا گیا ہے۔ آسکر وائلڈ نے غالباً اسی نقطۂ نظر سے لکھا تھا: "Form is a myth, it is a secret of life." اس سلسلے میں وہ لکھتا ہے:

"Start with the worship of form, and there is no secret in art that will not be revealed to you."

اس اعتبار سے ہیئت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ وہ وسیع تر معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا وزن، بحر، الفاظ کا انتخاب ہی نہیں بلکہ اس کی ظاہری شکل وصورت کے تمام رشتے اور روابط ہیئت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف ہیئت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قائم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے اور دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے۔ یہاں شاعری محض تصورات کی ترسیل نہیں بلکہ موسیقی اور مصوری سے بہت کچھ ملتی جلتی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ہیئت

کا بنیادی مسئلہ تکنیک اور فن کارانہ ہنر مندی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

دوسرے مفہوم کو اگر پیش نظر رکھا جائے تو اس کی جڑیں جمالیات اور تنقید فن میں دور دور تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اتنی دور تک کہ اس کا رشتہ جمالیات کے اس بنیادی سوال سے جوڑا جا سکتا ہے کہ آخر کوئی فن پارہ ہمیں کیوں جمالیاتی تسکین اور انبساط بخشتا ہے؟ اس کا جواب ایک تو وہ تھا جو قدیم ترین فنی تنقید نے ہومر کے الفاظ میں اس طرح دیا تھا کہ انبساط دراصل جوں کی توں نقل سے حاصل ہوتا ہے اور یہ شاید اس لیے کہ نقل انسانی جبلت ہے جسے افلاطون نے اپنے مشہور نظریے 'نقل کی نقل' سے لافانی بنا دیا۔ لیکن کیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی درست ہوگا کہ فطرت خود ایک ماہر فن کار ہے اور اس کے فن پاروں میں جو توازن، تناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے جب فن کار اس عمومی توازن و تناسب اور آہنگ کو گرفت میں لے آتا ہے تبھی اس کا فن پارہ جمالیاتی کیفیت حاصل کر پاتا ہے۔ آخر حسن کا جو تصور افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے لے کر اپنی دیگر سبھی تصورات میں ڈھونڈا ہے وہ یہی توازن و تناسب اور آہنگ تو ہے۔

تو کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ حسن کوئی ایک مخصوص سانچہ ہے یا کوئی ایک توازن اور آہنگ ہے جس کی بنیاد پر جمالیاتی انبساط و کیف پیدا کیا جا سکتا ہے۔ افلاطون کی تعلیمات میں اس طرف تو ایسے خیالات تو ملتے ہیں جنھیں بعد کے نو افلاطونیوں نے ربط اور وسعت دے کر نئی فکری حیثیت دے دی۔ مثلاً افلاطون اقلیدسی شکلوں کی خوش آہنگی کا قائل تھا اور اسی قسم کا آہنگ فطرت ہی نہیں انسانی شخصیت اور اس کی جسمانی ترتیب میں تلاش کرتا ہے۔ پانچ عناصر کا طبی نقطۂ نظر یہیں سے ابھرا اور آب و آتش، خاک و باد کے عناصر اربعہ کے تصورات یہیں سے شروع ہوئے۔ کہا جاتا ہے افلاطون ہی نے اپنی درس گاہ کے دروازے پر یہ تختی لگائی تھی کہ 'جو اقلیدس سے واقف نہ ہو وہ اندر داخل نہ ہو۔' یہاں تک کہا گیا ہے کہ افلاطون کے نزدیک ہستی خداوندی بھی اقلیدسی شکل ہی تھی۔

اس کلیے کو دو جہتوں میں پھیلایا جا سکتا ہے۔ ایک یہ کہ فن دراصل کائنات کے مختلف النوع تخلیقات اور ان کے متنوع مظاہر میں تعمیم پیدا کرنے کی کوشش ہے یا انسانوں کی مختلف النوع

شکلوں اوران کی متنوع ذہنی اور جذباتی کیفیات کے درمیان ایک ایسی تعمیر کی کوشش کی ہے جسے انسان کی فطری یا توازن ہیئت یا فارم کہا جاسکتا ہے (تخصیص اور تعمیم کی اسی بحث کو ارسطو نے آگے بڑھا کر تاریخ یا شاعری (یا فن) میں فرق پیدا کیا کہ تاریخ میں مخصوص افراد اور صورت حالات کا ذکر ہوتا ہے اور Probabilities اور Possibilities کی بحث اٹھا کر فن کو تاریخ سے افضل ٹھہرایا ہے کہ وہ ممکنات سے بحث کرتا ہے) یعنی انسانی اعمال و کردار کی اوسط یا ان کی تعمیم تک پہنچتا ہے) دوسری نہج پر یہ بحث فن پارے کی اندرونی ترتیب اور توازن تک رہنمائی کرتی ہے اور وسیع تر معنوں میں محض انداز بیان کا مسئلہ بن جاتی ہے۔ اسی لحاظ سے بعد کو 'ہیئتی تنقید' نے ادب کو محض فارم کا سوال قرار دے کر صرف متن تک تمام تنقیدی مطالعے کو محدود کر دیا۔ غالباً اسی نقطۂ نظر سے آسکر وائلڈ نے کہا تھا کہ آرٹ محض فارم ہے۔

2

ہیئت پرست نقادوں کا دعویٰ ہے کہ قدیم تنقید کے پانچوں اہم مراکز میں ہیئت پر ہی زیادہ توجہ دی جاتی رہی ان میں یونان، روم، چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا کو شامل کیا جاتا ہے گو یہ دعویٰ سو فیصدی درست نہیں لیکن اس میں جزوی صداقت ضرور ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کبھی بھی سماجی نظام استحکام پاتا ہے اور اس کی اقدار کو قبولیت اور استناد حاصل ہو جاتا ہے ہیئت پرستی کا میلان بھی غلبہ حاصل کرتا ہے۔ ہر سماج اپنے ضابطوں کو قانون فطرت سمجھ لیتا ہے اور اپنے بنائے ہوئے جمالیاتی اور فنی سانچوں کو حتمی اور قطعی سمجھ کر ان کے عالم گیر اطلاق کا جواز پیدا کرنے لگتا ہے لیکن جب اسی سماج کے اندر مسلمہ اقدار پر سوالیہ نشان قائم کیا جانے لگتا ہے اور اقدار کی کشمکش شروع ہوتی ہے تو اکثر توجہ ہیئتی تنقید سے ہٹ کر نفس مضمون، نئی حسیت اور فکر و خیال کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔

یونان میں تنقید کی ابتدا ہیئت پرستی سے نہیں ہوئی بلکہ ہومر کا وہ پہلا بیان جس میں سچے فن کی پہچان یہ بتائی گئی تھی کہ وہ واقعات کو سچ سچ بیان کر سکے یا مطابق اصل[1] عکاسی یا تصویر کشی کر سکے

---

1. ہومر کا اقتباس یہ ہے: "کہ یہ کہانی تو مجھے سچ سچ بتائے گا... اس نے سونے کے ڈھال پر جوتے جانے والے کھیت کی تصویر ایسی واقفیت...

ہیئت کے بجائے حقیقت پسندی ہی پر زیادہ زور دیتا ہے۔ افلاطون نے بھی نقل کی نقل کے تصور کے ذریعے اس پہلو کو زیادہ اجاگر کیا مگر افلاطون کے بیان میں ہیئت پرستی کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ افلاطون نے تمام تر بحث سماج پر آرٹ کے اثرات کی ہے کہیں بھی آرٹ پر سماج کے اثرات سے نہیں کی جس کی بنا پر اسے سماجیاتی تنقید کے علم بردار نقادوں میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ پھر یہ بھی صحیح ہے کہ افلاطون چونکہ فطرت کے ایک مخصوص نظام کا قائل ہے لہٰذا وہ فن کے بھی اسی مخصوص نظام پر زور دیتا ہے یہی وجہ تھی کہ افلاطون کے پیرو جب فنی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے تو انھوں نے ہیئت پرستی ہی کو اختیار کیا۔

وم ساٹ اور کلینتھ بروکس نے افلاطون کے حواس خمسہ کے تصور اور تصویری آرٹ پر اس کے بیانات کو ہیئت پرستی کے ثبوت میں پیش کیا ہے:

> "I do not mean by beauty of form such beauty as that of animals or pictures... but straight lines and circles and the plane of solid figures which are formed out of them by turning lathes and rulers and measured of angles for these I affirm to be not only relatively beautiful like other things, but they are eternally and absolutely beautiful." 1

ارسطو کے بارے میں یہ بات زیادہ واضح ہے۔ ارسطو کے نظریۂ نقل کے باوجود 'بوطیقا' میں سارا انداز بیان شاعری کے مختلف اسالیب کی درجہ بندی اور ان کی ہیئتی ضابطہ بندی پر صرف ہوا ہے۔ ارسطو اصناف کے ظاہری دروبست سے بحث کرتا ہے اور ان کو باطنی معنویت سے بھی زیادہ اہمیت دیتا نظر آتا ہے۔

ارسطو کے شارحین نے وحدت ثلاثہ کا نظریہ اس کے سر منڈھ کر اس کی ہیئت پرستی میں اور

1. P.-17

اضافہ کیا۔ ارسطو ڈرامے کو ایک گردش آفتاب پر محیط دیکھنا چاہتا ہے جو شاید اس دور کا تقاضا تھا اور اسی کے مطابق ارسطو نے یہ ظاہری پابندی ضروری کبھی مگر وحدت تاثر کے علاوہ زمان اور مکان کی جن وحدتوں کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا ان کی ذمہ داری در حقیقت ارسطو پر نہیں۔ وہ اس کا ہرگز قائل نہیں ہے کہ ڈرامے میں جو مقامات دکھائے جائیں اور اسٹیج کی جگہ سے باہر نہ ہوں یا جو واقعات ڈرامے میں پیش کیے جا رہے ہیں وہ عملی زندگی میں اس وقت سے زیادہ میں پیش نہ آئے ہوں جتنے وقت میں وہ اسٹیج پر پیش کیے جا رہے ہیں۔

اس مرحلے پر ایک طرف ارسطو (اور کسی حد تک افلاطون) کے نظریۂ نقل پر غور کرنا ضروری ہے، جس کے مطابق یہ دنیا بکھرے ہوئے ذرات کا ایک تودہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی مرتب اور منضبط تخلیق ہے جو مقررہ ضابطوں اور قاعدوں کے مطابق چلتی ہے۔ کائنات ایک بامعنی عمل ہے اور اس کے اجزا ایک دوسرے سے منضبط ہیں اور آرٹ کا مقصد زندگی کی بامعنی شکل کی تصویر کشی کرنا ہے یا دوسرے لفظوں میں آرٹ فطرت کے پرمعنویت عناصر کی کردار شناسی اور عکاسی ہے۔ W. J.Bates کے الفاظ میں:

> "The foundation of the classical tradition is its confidence in a rationally ordered and harmonious universe working according to fixed laws, principles and forms... Art as an imitation of what is essential in nature is therefore, concerned with persisting objective forms." 1

پھر المیے کی تعریف میں بھی ارسطو جن پہلوؤں پر زور دیتا ہے وہ تکمیل کا تصور مرصع زبان اور باعظمت کرداروں پر مشتمل ہے۔ اس کے نزدیک ہر صنف میں کامیابی اس کے ظاہری تانے بانے یا فن کاری گری پر منحصر معلوم ہوتی ہے۔ ظاہر ہے بوطیقا نے عالمی تنقید پر بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔
ارسطو کے نزدیک تخلیقی فن پارہ ایک مربوط وحدت ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی میں

1. Criticism : The Major Tests, Intro, 4

ایک خاص آہنگ اور باہمی توازن کا ہونا لازمی ہے۔ فن بلاغت پر اپنے رسالے میں ارسطو کی توجہ ہیئت پر اور زیادہ مرکوز ہوئی۔

یونانی تنقید کا اثر جہاں جہاں پھیلا وہاں ارسطو کی بوطیقا کی بنا پر ہیئت پرستی کا بھی ایک خاص میلان پیدا ہوا۔ تنقید محض فنی کاری گری بن کر رہ گئی اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے معیار تلاش کیے جانے لگے جن پر فن پاروں کو جانچا اور پرکھا جا سکے۔ روم میں جب شہری جمہوریتوں کا رواج ہوا اور امن اور جنگ جیسے اہم مسائل روم کی سنیٹ میں خطابت کے جوش کے درمیان رائے عامہ سے طے ہونے لگے تو فن کی تعریف اور وسیع ہوئی اور فصاحت کے اصول زیادہ تر صناعی اور کاری گری کی سطح پر طے کیے جانے لگے۔ روم میں یہ لے اتنی بڑھی کہ ہوریس اور کیٹلس جیسے نقادوں نے کلاسیکی ضوابط کی پیروی کو وسیلۂ نجات جانا۔ ہوریس نے تو یہ مشورہ دیا کہ 'یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرو۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔'

اس زمانے میں جب علم ایک وحدت سمجھا جا رہا تھا اور عام طور پر یہ خیال کیا جاتا تھا کہ جو کچھ جاننے کو تھا وہ جانا جا چکا یا کم سے کم اُس کا ایک حصہ جانا جا چکا تو تہذیب کے دوسرے مراکز میں بھی ضابطوں اور سانچوں کو حتمی شکل دینے کی کوشش کی جا رہی تھی۔

ہندوستان میں بھرت کا ناٹیہ شاستر ڈرامے پر ہیئت ہی کے نقطۂ نظر سے غور کرتا ہے اور اس کی ہیئت اور تشکیل کے ایک ایک جز کی تفصیل کاری گری اور صناعی کے لحاظ سے بیان کرتا ہے اور ناٹیہ شاستر ہی میں بھرت نے رس کے نظریے کی داغ بیل ڈالی ہے اس سے مراد وہ جذبات ہیں جو مصنف قاری پر طاری کرنا چاہتا ہے یا جنھیں فن پارے کے مرکزی موڑ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس کی اصطلاح یوں تو نہایت پیچیدہ ہے اور اس پر ماہرین فن نے نہایت تفصیل سے بحث کی ہے لیکن عام قاری کے لیے اتنا جان لینا مفید ہوگا کہ ارسطو نے ڈرامے میں جس وحدت تاثر کو ضروری قرار دیا تھا بھرت اس سے اور آگے جا کر اس تاثر کی درجہ بندی تک پہنچتا ہے اور اس طرح نو رس نظریہ وجود میں آتا ہے:

شرنگار	(رومانی)	ویر	(رزمیہ)
ہاسیہ	(مزاحیہ)	بھیانک	(خوفناک)
کرون	(دردمندانہ)	بھی بھت	(نفرت انگیز)
رودر	(دہشت خیز)	بھگتی	(عقیدت)

شانت (سکون بخش)

سنسکرت شعریات کے دوراول ہی میں ونڈی اور بھامہانے ہیئت ہی پر توجہ صرف کی اور نثر، نظم اور مخلوط تین قسم کی شاعری کا تصور کیا اور اس کے ضابطے اور اجزائے ترکیبی مرتب کیے۔ مہا کادیہ اعلیٰ ترین صنف شاعری قرار دی گئی اور اس کے لیے منافع، خواہش یا نجات کے موضوعات مخصوص کیے گئے۔ ہیرو کے لیے ہوشیاری اور شرافت لازمی ٹھہری۔ شہر، سمندر، پہاڑ، موسم، طلوع آفتاب اور طلوع ماہتاب کے مناظر، تالاب یا باغ میں عاشق و معشوق کی چھیڑ چھاڑ، شراب نوشی اور اظہار محبت کے مناظر، ضیافتیں، ہجر و فراق اور شادی، جنگ و جدال یا جشن اور دربار کی تصویر کشی بھی اجزائے ترکیبی میں شامل ہوئی۔ نثری شاعری کو ونڈی نے اکھیائے اور کتھا کی قسموں میں بانٹ دیا ہے اور شاعری کے لیے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش کو یا ان سے ملواں زبان ہی کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں بھی ویدربھ اور گودھیہ کی تقسیم روا رکھی گئی اور اول الذکر کے لیے (1) ارتھ ویکتی اور (2) پرشاد (ندرت اور فصاحت)، (3) شلیش (ایہام و تجنیس)، (4) مادھریہ (شیونی)، (5) سکمارتا (شائستگی)، (6) سمتا (خوش آہنگی)، (7) اوجس (زور کلام)، (8) ادارتا (ارتفاع)، (9) کانتی (حسن ادا) اور (10) سمادھی (شعریت) ضروری قرار دی گئی ہے جبکہ گودھ میں صوتی آہنگ، تجنیس اصوات والفاظ کا خاص ترتیب کے ساتھ امتزاج مبالغہ اور صرف ونحو، صنائع و بدائع کا فنکارانہ استعمال لازمی ٹھہرا۔ وامن نے اس نظام کو اور بھی زیادہ مربوط اور باضابطہ بنایا اور شعری اسلوب کو ویدربھ گودھیہ اور پانچال میں تقسیم کر دیا۔

ویدربھ کے لیے ہمہ گیر شعری محاسن ضروری ٹھہرے اور گودھیہ کے لیے زور کلام اور حسن ادا.................. پانچال کے لیے شیوہ بیانی اور شائستگی لازمی ہوئی۔

ممٹ نے ایک قدم اور آگے جا کر ان تمام خوبیوں کو آواز کے ذریعہ پیدا کرنے پر زور دیا اور دھونی یا آہنگ ہی کو شعری تنقید کا مرکزی تصور قرار دے دیا۔ وامن نے شیرینی، زور بیان اور صفا کو معیار قرار دیا تھا۔ ممٹ نے شیرینی کو انفی آوازوں یا چھوٹے مضمون پر منحصر بتایا اور زور کلام کو گڑگڑدار آوازوں یا سش جیسی آوازوں پر اور صفائے کلام اسی وقت ممکن ہے جب آواز اور آہنگ ہی سے شعر کا مطلب واضح ہوتا ہے۔ یہی نہیں ممٹ نے ضابطہ بندی کو اس منزل تک پہنچا دیا کہ شعر کے 1400 معائب کی فہرست بنا ڈالی۔ آنند ورد نے ممٹ کے نظریہ آہنگ (دھونی) کو رس کا وسیلہ قرار دے کر دونوں کو ملا دیا۔ آہنگ کا مقصد رس پیدا کرنا ہے۔ یعنی پڑھنے یا سننے والے پر ایک مخصوص جذبہ طاری کرنا مقصود ہے لیکن یہ جذبہ صرف اسی وقت طاری ہو سکتا ہے جب پڑھنے یا سننے والے کے تجربے میں ایسے تصورات، تاثرات یا اشیا آ چکی ہوں اور یہ پچھلے جنم کے تجربات پر موقوف ہے یا توفیق خداوندی پر منحصر ہے[1]۔

دیو نے رس اور دھونی کے ساتھ تیسری اصطلاح النکار یا صنعت گری کو اہمیت دی اور جگن

1۔ ...کے مصنف A.Berriedale Keith کا بیان اور اسی کے ساتھ عربی تنقید کے بارے میں صاحب حدیقہ کا بیان ایک ساتھ پڑھنا دلچسپ ہوگا۔ کیتھ سنسکرت شعریات کے سلسلے میں لکھتا ہے:

"The pleasure is comparable to the appreciation of Unity with the absolute attained in mediation by the adept it is something which comes tô the man of taste (Sahradaya), and if a man has no taste - as a result of misdeeds in a former birth he connot experience the feeling." P.-128

صاحب حدیقۂ ارم کا بیان ہے:

'دقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات کی بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے۔ اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہ... کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے۔ عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا موہبت الٰہی پر موقوف ہے۔' ص 113

"Shipley : Dictionary of world Literature, Indian Literary Theory, P.225 A.B. Keith : Classical Sanskrit Literature Herituge of India Series, 1923. P.121-135

ناتھ نے اس معیار کی سختی سے پابندی کی۔ ان کے نزدیک شاعری کا زیور صنعت گری ہے کہ یہی شاعری کو دوسرے وسائل اظہار سے ممتاز کرتی ہے۔ ہیم چندر نے اس لئے کو اور بھی بڑھایا اور آخر کار سنسکرت شعریات کا علم نقادوں اور مفکروں کی بجائے صنعت گروں اور علم عروض و بیان کے کاری گروں کے ہاتھ پڑ گیا اور شاعری کی پہچان اپما (تشبیہ)، روپکا (استعارہ)، دیپکا (تمثال) اور یمک (آہنگ) کو قرار دیا جانے لگا۔ لیکن اس مختصر سے جائزے سے بھی یہ اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ابتدائی دور میں معنی سے زیادہ زور ہیئت پر صرف کیا گیا[1] اور ایسے سانچے وضع کرنے یا طے کرنے کی کوشش کی گئی جس کے برتنے سے لازمی طور پر جمالیاتی حظ پیدا ہو سکے۔

چین ہمارے تہذیبی مراکز میں شاید قدیم ترین کہا جاسکتا ہے۔ چینی تنقید کے ابتدائی دور میں چنگ یونگ کے درمیان باہمی توازن کو اہمیت دی گئی۔ چینی شاعری میں لہجے اور آہنگ پر زور دیا گیا اور شاعری کو چار اصناف میں تقسیم کر کے ان کے سانچے اور ضابطے بنا دیے گئے۔ شہ، فو، زوہ اور چو، اس کے علاوہ ہلکے پھلکے موضوعات نے روزمرہ کے تجربات اور لطیف احساسات کے ساتھ ان نظموں میں جگہ پائی۔ یہاں معنی سے زیادہ آہنگ اہم ہے اور خیالات سے زیادہ اہمیت شعری ہیئت کی ہے جسے کنفوشس کے فلسفے نے چنگ یونگ کی فکری بنیاد عطا کر دی۔ ازرا پاؤنڈ اور آئی اے رچرڈز دونوں نے اسی فکری بنیاد پر اپنے تنقیدی افکار کے محل تیار کیے۔ چنگ[2] یونگ کا صحیح ترجمہ تو ممکن نہیں مگر یہ دراصل استقامت اور تبدیلی کے درمیان ایک لطیف توازن قائم کرنے کی تلقین ہے، جس کا عکس نظم کے مختلف آہنگ والے ٹکڑوں کے باہمی توازن میں بھی جھلکتا ہے۔ چینی شاعری اس تبدیلی اور استقامت کے درمیان ایک لطیف توازن سے عبارت ہے اور اس توازن

1. چینی شاعری پر کلیم الدین احمد کا مقالہ مطبوعہ 'معاصر' حصہ 12، پٹنہ میں جغرافیہ وجود (چین) کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ مزید مثالوں کے لیے ابن انشا کی ترجمہ کی ہوئی چینی نظمیں۔

2. چنگ یونگ کا لفوی ترجمہ The Centre, Common کیا ہے۔ اس پر مزید بحث کے لیے آئی اے رچرڈز کی کتاب Foundation of Aesthetics اور مقالہ Doctrine in Poetry مشمولہ Bate : Criticism - The major Texts

کے لیے ہیئت دوسری تمام چیزوں سے زیادہ بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ جاپان کی ہائیکو شاعری کا ذکر بھی اس ضمن میں کیا جاسکتا ہے جو 32 ٹکڑوں میں پورا مضمون ادا کرنے پر زور دیتی ہے۔ یہی ہیئت پرستی نوہ ڈرامے میں موجود ہے۔

تہذیب کا تیسرا اہم مرکز مغربی ایشیا رہا ہے جہاں عبرانی، عربی اور فارسی شاعری کا عروج ہوا۔ عبرانی شاعری وزن سے آزاد ہے اور ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابلے میں رکھ کر توازن پیدا کرتی ہے۔ شپلے کی عالمی ادب کی لغت میں اس کی مثال اس طرح دی گئی ہے[1]:

> "The essence of canaaite poetic form is parallelism; two or more sticion approximating each other primarily in meaning secondarily in lenght. The following curse from the Phonician inscription of Ahirom illustrates this principle :
>
> Snatched be the scepter of his sovereignty uspet be the throne of his kingship.
>
> The parallelism may embody a contrast : A wise son gladdens a father but a foolish son is the bane of them other. (Proverbs 10:1)

عبرانی شاعری میں بھی توجہ ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابل رکھنے پر ہے گو خیال سے بھی توجہ ہٹی نہیں ہے لیکن توازن اور ہیئت کا تصور زیادہ اہم قرار دیا گیا ہے۔

عربی اور فارسی شاعری میں بھی ہیئت پر یہ زور برابر موجود رہا ہے۔ حدیقۂ ارم کا اقتباس دیا جاچکا ہے جس میں کائنات کے آہنگ کے تصور پر شعر کی ہیئت کو قیاس کیا گیا ہے۔

'دقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بھی چیزوں کو

---

1. شپلے، ص 47

دوسری چیزوں کے ساتھ ایک خاص قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے۔ اسی طرح الفاظ موضوع کو اپنے معانی موضوع لہ (جن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں) کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے۔ عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا موہبت الٰہی پر موقوف ہے۔[1]

عربی میں جو شاعری کی تعریف کی گئی اس میں ہیئت کو اولیت حاصل رہی ہے۔ عرب نقادوں ہی میں سے کسی ایک کا قول کا فارسی ترجمہ ان الفاظ میں کیا گیا کہ 'کلام است موزوں و معنی متکلم از قصد ور یابد' یعنی شعر وہ موزوں اور قافیہ دار کلام ہے جو کہنے والے کے ارادے سے ظہور میں آتا ہے۔ یہاں قصد پر خاص طور پر زور دیا گیا ہے پھر شاعری کو چار اصناف قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی میں تقسیم کر دیا گیا۔ سبھی قدیم کتابوں میں فصاحت کے اصول و ضوابط وضع کرنے اور ان کے مطابق اشعار کی جانچ پڑتال کرنے کی کوشش موجود ہے اور اسی لیے علم بیان، علم بدیع اور علم عروض کا ارتقا ہوا۔

خلیل بن احمد نے عروض اور بحروں کے جو سانچے وضع کیے۔ ان کی پابندی مدتوں لازمی ٹھہری۔ ان کے نہ صرف موضوعات طے تھے بلکہ ان کے اجزائے ترکیبی ان کے مصرعوں کا دروبست، ان کے قوافی کا التزام اور ارکان کی ترتیب پر زیادہ زور دیا جاتا تھا اور ان ہی باتوں کو تنقید میں زیر بحث لایا جاتا تھا۔ اس کے بعد کی تنقید میں بھی عروضی سانچوں، الفاظ کے دروبست اور ان کی ترتیب اور مناسب ترین لفظ کے انتخاب ہی پر زور دیا جاتا رہا۔ عربی تنقید کا بھی مزاج رہا جس کا ثبوت المعجم، المطول، اساس الاقتباس اور اس قسم کی متعدد تصانیف میں ملتا ہے۔ قدیم عربی ادب کا اعلیٰ ترین فن شاہ پارہ قرآن مجید کو قرار دیا گیا اور اس کو فصاحت کا معیار مانا گیا اور ادب کے سبھی تنقیدی معیار قرآن مجید کی ادبی اور فنی خصوصیات پر مبنی رہے۔

فارسی میں عرب اثرات نے ہیئت پرستی کے رنگ کو اور زیادہ مستحکم کر دیا۔ فارسی شاعروں

1. شبلی، ص 113

اور نقادوں نے عربوں سے عروض و آہنگ کے سانچے ہی نہیں لیے بلکہ اصناف کی تقسیم بھی لے لی اور اسی کے مطابق مختلف اصناف کی درجہ بندی کی اور ان اصناف کے اجزائے ترکیبی کا تعین[1] بھی کر دیا۔

'رباعی دوبیتی ترانہ کو کہتے ہیں۔ مصرع اول وثانی ورابع متفق القافیہ ہوتے ہیں اور مصرع ثالث میں قافیہ لانا لازم نہیں ہے۔ رباعی کے چوبیس وزن ہیں اور بحر ہزج کے ساتھ مختص ہے۔'[2]

آگے چل کر یہی روش قدیم فارسی اور اردو تنقید نے بھی اختیار کی۔

ہیئت پرستی کے میلان میں دور قدیم کے بعد دو اہم موڑ آئے۔ ایک فن برائے فن کی تحریک کے دوران اور دوسرا 'نئی تنقید' کی تحریک کے زیر اثر۔ ان دونوں تحریروں میں ہیئت کا تصور اور ہیئت پرستی کے فکری مضمرات میں بڑی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

فن برائے فن کی تحریک جمالیاتی احساس کو دوسرے تمام تقاضوں سے آزاد کرنے کی کوشش کے طور پر ابھری تھی مگر اس تحریک کے آخری دور میں 'فارم' یا ہیئت کے ایک پُر اسرار اور نیم متصوفانہ تصور کو غلبہ حاصل ہونے لگا۔ شروع شروع میں ہیئت کو صناعی اور کاری گری کے مفہوم ہی میں استعمال کیا گیا۔ موزونیت اور آہنگ کو بھی ان خارجی معیاروں میں شامل کر دیا گیا اور شاعری کے مفہوم یا فکری تانے بانے کے بجائے ان ہی نکات کو اہمیت دی جانے لگی۔ ولیم کے وم ساٹ

---

1. حدیقہ ارم میں قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی کے بارے میں جن معیاروں پر زور دیا گیا ہے وہ زیادہ تر ہیئت ہی سے متعلق ہیں۔
قصیدہ کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ 'چند ایسے اشعار ہیں جن کا مطلع (بیت اول) کے دونوں مصرے اور باقی اشعار کے آخری مصرے ہم قافیہ ہوں (قصیدے میں عموماً مدح و ہجو و شکایت روزگار وغیرہ مضامین بیان کیے جاتے ہیں) قصیدہ اکثر پندرہ یا زیادہ اشعار کا ہوتا ہے۔' جن باتوں کی رعایت لازمی قرار دی گئی ہے وہ یہ ہیں: حسن مطلع، حسن تخلص، اعتدال اور مدح وہجی، حسن طلب، حسن مقطع۔ اس میں سوائے دو کے باقی ہیئت سے متعلق ہیں۔
غزل کے سلسلے میں 'مطلع کے دو مصرے اور باقی اشعار کے صرف دوسرے مصرعوں میں قافیے کے التزام کو لازم قرار دیا گیا ہے۔ پندرہ شعر سے زیادہ نہ ہوں اور سلسلۂ کلام مربوط نہ ہو۔
'مثنوی چند ایسے ابیات ہیں جن سب میں تصریع لازم ہے اور تصریع یہ ہے کہ بیت کے دونوں مصرے ہم قافیہ ہوں۔'
2. ص 129 تا 134

اور کیتھ بروکس نے اس دور پر بحث کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے:

(الف) فن برائے فن کی تحریک نے جمالیات کو ہر قسم کی افادیت سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال کے مطابق حسین چیزیں وہی ہوتی ہیں جو ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں اور ان میں ہماری دلچسپی کسی فائدے کی غرض سے نہیں ہوتی بلکہ محض جمالیاتی لذت کی خاطر ہوتی ہے مثلاً ایک میز خواہ وہ بھدی ہی کیوں نہ ہو کام میں آتی ہے لیکن اگر اس پر نقش و نگار بنا دیے جائیں تو اس کی افادیت میں ان نقوش سے کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ گویا ہر قسم کے سماجی تقاضوں یا اخلاقی یا فکری افادیت یا مقصدیت سے ماورا قرار دیا گیا۔

(ب) اگر اس اصول کو تسلیم کرلیا جائے تو پھر حسن کا راز فکر و خیال کے بجائے کسی اور شے میں تلاش کرنا ہوگا اور اسے پیکریت یا ہیئت کا نام دے دیا گیا۔ کلائیو بیل نے اپنی کتاب 'آرٹ' میں اسی ہیئت کے بارے میں لکھا ہے:

> "What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Sta. Sophia and the windows at charters, Mexican Sculpture, a Persian howe. Chinese carpets, Ciotto's frecoes at Padua and the masterpieces of Poussin. Piero della Francesea and Cezanne? Only one answer seems possible significant form.In each lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of form, stir our aesthetic emotions." P.8

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ فن کی پہچان (گو یہاں ادب اور شاعری کے بجائے مصوری زیر بحث آئی ہے) ظاہر شکل اور ہیئت میں مختلف اجزا کے باہمی آہنگ اور توازن کو قرار دیا گیا ہے اور یہ توازن کسی خارجی توازن کا عکس نہیں ہے، بلکہ فن پارے کی اندرونی ترتیب سے

مربوط ہے۔

(ج) فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فن کاروں نے توڑ دیا ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے بلکہ فطرت فن کی نقل ہے۔ کیونکہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں بلکہ فن فطرت کو یہ خصوصیت فراہم کرتا ہے کہ اور اس کے بکھرے ہوئے جلوؤں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

(د) زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی۔ مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ خطوط، رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویر بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا انھیں دنوں برطانوی مصور وہسلر نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام رکھا تھا۔ موسیقی میں بھی تجرید کی طرف رجحان عام تھا۔ شاعری کو بھی مصوری اور موسیقی کی طرح ہر قسم کے خارجی متعلقات سے ماورا ایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس کی ہیئت کو کلائیو بیل نے آرٹ کی پہچان قرار دیا ہے اسے صرف ہیئت سے متعلق (اور فکر و معنی سے غیر متعلق) قرار دیا گیا۔

(ہ) جب ہیئت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا دار و مدار صرف مذاقِ سلیم ہی پر منحصر ہو گیا اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق 'رچا ہوا' مذاق سلیم صرف گنے چنے چند فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا۔ گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت 'خالص' فن پر غالب آ جاتی ہے اور دوسری طرف ہیئت کے اس مجرد اور 'خالص' تصور سے حظ اٹھانے کے لیے ایک ایسی بالغ نظر اور باذوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو 'عوام' سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص 'اشرافیہ' کے لیے ممکن ہے جو اپنے احساسات اور حواس کی اس لذت یابی کے لیے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

(س) تجربے (Experience) کو فی نفسہ اہمیت دی گئی اور اسی کو فن میں سب کچھ بتایا

گیا۔ والٹر پیٹر سے لے کر ایڈگر ایلین پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بحیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی ندرت میں کیف اور اہتزاز محسوس کرنے کے قابل تھی۔ والٹر پیٹر نے لکھا ہے:

"Not the fruit of experience, but the experience itself is the end." 1

"Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of actions the aim of life." 2

اس طرح ادب، تخلیق ادب اور تنقید ادب کے بارے میں ایک نئی طرز فکر سامنے آئی، جس کی بنیاد ہیئت کے ایک نئے تصور پر قائم تھی۔ یہاں ہیئت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا، نہ اس سے فطرت کی نقالی یا فطرت کے خارجی توازن کی عکاسی مراد تھی... یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اتنا ادب کی دوسری اصناف کو نہیں کیا۔ خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے، موسیقی اور مصوری کی تجرید اور ان فنون کی سی ہیئت اور اس ہیئت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و ترتیب ہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

یہ لَے بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نت نئی صورتیں اختیار کیں۔ 'نئی تنقید' کے نام سے ایک نئی ہیئت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متن شاعری ہی کے مطالعے اور تجزیے اور جمالیاتی احساس پر زور دیتی ہے اور متن شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانتی تھی۔ برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بھی متن شعر ہی پر سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کی صحیح قرأت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا لیکن ایلیٹ اور رچرڈز کے نکاتِ نظر پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر 1920

---

1. بحوالہ Literary Criticism : A short History, P.286
2. ایضاً

مربوط ہے۔

(ج) فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فن کاروں نے توڑ دیا ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے بلکہ فطرت فن کی نقل ہے۔ کیونکہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں بلکہ فن فطرت کو یہ خصوصیت فراہم کرتا ہے کہ اور اس کے بکھرے ہوئے جلوؤں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

(د) زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی۔ مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ خطوط، رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویر بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا انھیں دنوں برطانوی مصور وہسلر نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام رکھا تھا۔ موسیقی میں بھی تجرید کی طرف رجحان عام تھا۔ شاعری کو بھی مصوری اور موسیقی کی طرح ہر قسم کے خارجی متعلقات سے ماورا ایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس کی ہیئت کو کلائیو بیل نے آرٹ کی پہچان قرار دیا ہے اسے صرف ہیئت سے متعلق (اور فکر و معنی سے غیر متعلق) قرار دیا گیا۔

(ہ) جب ہیئت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا دارومدار صرف مذاقِ سلیم ہی پر منحصر ہو گیا اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق 'رچا ہوا' مذاقِ سلیم صرف گنے چنے چند فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا۔ گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت 'خالص' فن پر غالب آجاتی ہے اور دوسری طرف ہیئت کے اس مجرد اور 'خالص' تصور سے حظ اٹھانے کے لیے ایک ایسی بالغ نظر اور باذوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو 'عوام' سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص 'اشرافیہ' کے لیے ممکن ہے جو اپنے احساسات اور حواس کی اس لذت یابی کے لیے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

(س) تجربے (Experience) کو فی نفسہٖ اہمیت دی گئی اور اسی کو فن میں سب کچھ بتایا

گیا۔ والٹر پیٹر سے لے کر ایڈگر ایلن پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بحیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی ندرت میں کیف اور اہتزاز محسوس کرنے کے قابل تھی۔ والٹر پیٹر نے لکھا ہے:

"Not the fruit of experience, but the experience itself is the end." 1

"Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of actions the aim of life." 2

اس طرح ادب، تخلیق ادب اور تنقید ادب کے بارے میں ایک نئی طرز فکر سامنے آئی، جس کی بنیاد ہیئت کے ایک نئے تصور پر قائم تھی۔ یہاں ہیئت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا، نہ اس سے فطرت کی نقالی یا فطرت کے خارجی توازن کی عکاسی مراد تھی... یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اتنا ادب کی دوسری اصناف کو نہیں کیا۔ خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے، موسیقی اور مصوری کی تجرید اور ان فنون کی سی ہیئت اور اس ہیئت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و ترتیب ہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

یہ لَے بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نت نئی صورتیں اختیار کیں۔ 'نئی تنقید' کے نام سے ایک نئی ہیئت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متن شاعری ہی کے مطالعے اور تجزیے اور جمالیاتی احساس پر زور دیتی ہے اور متن شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانتی تھی۔ برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بھی متن شعر ہی پر سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کی صحیح قرأت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا لیکن ایلیٹ اور رچرڈز کے نکاتِ نظر پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر 1920

1. بحوالہ Literary Criticism : A short History, P.286
2. ایضاً

کے ارد گرد ابھرنے والے 'نئی تنقید' کے دبستان اور اس کے پس منظر پر ڈالنا ضروری ہے۔

1920 کا زمانہ سرمایہ دارانہ نظام کے لیے بڑا سخت گزرا۔ پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور اقتصادی بحران اپنے شباب پر تھا۔ امریکہ کے جنوبی علاقوں میں غلاموں کی خرید و فروخت کا کاروبار نہ صرف جاری تھا بلکہ ان علاقوں کے ارباب اقتدار جو بڑے بڑے زراعتی فارموں کے مالک تھے اور بے اندازہ دولت رکھتے تھے، غلامی کو قائم رکھنے کے حق میں تھے اور اپنے علاقوں کو خاص طور پر ٹی نے سی کو امریکہ کے جنوبی حصوں کا ایتھنز کہتے تھے، جہاں یونان کے اس مشہور شہر کا علم و فضل تو نہیں تھا بلکہ غلامی کا وہ پرانا نظام جوں کا توں قائم تھا۔ 'ٹی نے سی' کے ایک چھوٹے سے شہر 'ونلنڈ ربلٹ' میں نئی تنقیدی تحریک نے جنم لیا۔

ہرش (Hirsch) نامی ایک سیاحت پسند یہودی خاندان کا ایک متمول نوجوان تھا۔ اس کے ڈرائنگ روم میں ایسے نئے نقادوں کا ایک مجمع لگا رہتا تھا جنھوں نے بعد میں ہیئت پرستانہ تنقید کو نیا موڑ دیا۔ ہرش نے خود عرب ممالک اور چین کی سیاحت میں عمر کا بڑا حصہ صرف کیا تھا اور سریت اور تصوف سے گہری دلچسپی تھی۔ زمانہ وہ تھا جو معاشی بحران اور سماجی اقدار کی کشمکش سے فکری نجات اور جذباتی پناہ گاہوں کی تلاش میں تھا۔ جمع ہونے والوں میں رین سم ڈونالڈسن جیسے لوگ تھے۔ ایلن ٹیٹ نے Fugitive میں جو خط و کتابت شائع کی اس میں بھی ان محفلوں کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

پھر 1929 میں امریکہ کا زبردست معاشی بحران آیا۔ بے روزگاری عام ہوگئی، تجارت اور صنعتی ترقی کی رفتار سست ہوگئی۔ پھر اس معاشی بدحالی نے پوری قوم کے اعصاب کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ سال میں خودکشی کی وارداتوں میں 48 فیصدی کا اضافہ ہوگیا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب اخبارات، رسائل اور چھاپے خانوں میں بڑے بڑے سرمایہ داروں کی گرفت اور سخت ہوگئی تھی۔ عوام تک پہنچنے کے لیے ادیبوں کو جن واسطوں کی ضرورت تھی وہ سب کے سب سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھے۔ ادب، مالِ تجارت بن کر رہ گیا تھا۔ مالکان شاعروں اور ادیبوں سے اپنی شرائط کے مطابق لکھوانے پر قادر تھے۔ اس صورت حال سے گریز کی ایک شکل یہ بھی تھی کہ لکھنے والا اپنی ذاتی

وفاداری، خلوص اور آزادیٔ اظہار کی خاطر چھپنے ہی سے بے نیاز ہو جائے یا کم سے کم اپنے کو قارئین اور قارئین تک تحریروں کے پہنچانے والے ذرائع پر قابو رکھنے والے تاجروں اور سرمایہ داروں سے مطالبات کو ٹھکرا کر یہ اعلان کر دے کہ وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لیے لکھتا ہے اور اس طرح ۔ اس کا تخاطب دوسروں سے ہونے کے بجائے خود اس کی اپنی ذات سے ہو کر رہ جائے اس کا ایک لازمی پہلو یہ بھی تھا کہ شاعر یا ادیب اپنی نجی علامتیں استعمال کرنے لگے اور سماج کے رشتہ قائم کرنے والی عمومیت کو رد کر کے زیادہ سے زیادہ تجریدی زبان کی طرف رخ کرے اسی نقطۂ نظر کا تنقیدی اظہار ہیئت پرستی کی نئی شکل میں ہوا۔ 1930 کے بعد ہی 'نئی تنقید' کے اہم تصانیف کا ایک ریلا سا آ گیا۔

رین سم 'God without Thunder' پھر 1925 میں بلیک مور کی Double Agent، 1937 میں بروکس کی Understanding Poetry وسائل اظہار میں اجارہ داری سے نکلنے کی ایک راہ یہ بھی تھی کہ نفس مضمون سے فرار اختیار کر کے ہیئت میں پناہ لے لی جائے جو ایک طرف تو تاریخی تنقید اور اس کے سماجیاتی رشتوں کی نفی کر سکتی ہیں اور دوسری طرف ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی نقطۂ نظر کے اثرات سے بھی آزاد کر سکتی ہو۔

سب سے پہلا مسئلہ اظہار کا تھا اور یہ مسئلہ شعری اور ادبی سطح پر حل ہونے سے پہلے لفظ و معنی کی سطح پر حل ہوتا تھا عام گفتگو اور عام تحریری زبان میں ہر لفظ گویا کسی نہ کسی شے یا خیال کا تصوراتی بدل اور کسی نہ کسی شے یا خیال کو ظاہر کرنے کا وسیلہ ہے گویا ہر لفظ ایک طرح کا علامتی وسیلۂ اظہار ہے جسے Sign Vehicle قرار دیا گیا اور جس شے یا خیال کو لفظ ظاہر کرتا ہے وہ اس کا مظہر یا Symbol ہے۔ لفظ اور معنی کا یہ اظہار اور مظہر والا میکانکی رشتہ ہیئت پرست نقادوں کے نزدیک غیر تخلیقی رشتہ ہے اور تخلیقی انفرادیت کی نفی کرتا ہے اور انسانی ذہن کے خلاقانہ صلاحیتوں کو برباد کرتا ہے اور ادب کی انفرادیت اور خود مختاری کا مخالف ہے۔ ادب ان معنوں میں لفظ کو استعمال ہی نہیں کرتا بلکہ ادب کی زبان اس لحاظ سے عام زبان سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ کسی نہ کسی ایسی شے کا اظہار کرتا ہے جو اس کا علامتی بدل ہے جو خارج میں

موجود ہے یا کسی ایسے خیال کا اظہار کرتا ہے جو خارجی عوامل سے ظہور پذیر ہوتا ہے گویا ہر لفظ کا معروضی بدل موجود ہوتا ہے جب کہ ادب میں الفاظ اس معروضی بدل کے التزام کے بغیر استعمال ہوتے ہیں۔ دوسرے تحریر اور تقریر میں الفاظ اطلاع دینے یا اظہارِ حقیقت کے لیے استعمال ہوتے ہیں جب کہ ادب میں ان کی حیثیت مختلف ہوتی ہے۔ ادب میں لفظ کا نہ تو 'قطعی' معروضی بدل موجود ہوتا ہے اور نہ کوئی 'حتمی متعین مفہوم' بلکہ اس کا تعلق اطلاعات کے بجائے 'کیفیات' سے ہوتا ہے۔ اس ساری بحث کے دو مقاصد تھے۔ ایک ادب کی خود مختاری کا اعلان یعنی اس بات کا دعویٰ کہ ادب الفاظ و معنی کے استعمال، ان کے باہمی رشتے، اظہار کے عمل اور دوسرے تمام معاملات میں زندگی اور علم کے دوسرے شعبوں سے مختلف بھی ہے اور ان کے ضابطوں سے آزاد بھی ہے۔ دوسرے یہ کہ الفاظ کا رشتہ معروضی بدل کی حیثیت سے خارج کی حقیقتوں سے نہیں ہے اور ادب میں الفاظ اشیا کے معروضی تصور یا معنی کو ظاہر نہیں کرتے۔

ان کا ایک مطلب اور بھی تھا اس نقطۂ نظر نے دوسرے تمام علوم میں زبان وسیلہ اظہار یا وسیلہ علم کا کام کرتی ہے جب کہ ادب میں زبان وسیلہ علم نہیں ہوتی بلکہ فی نفسہٖ علم ہوتی ہے ادب گویا ادب کے علاوہ اور کسی علم یا تصور کا نہ تو اظہار کرتا ہے اور نہ وسیلہ بنتا ہے ادب کسی مقصد یا کسی کیفیت یا نفسِ مضمون کا اظہار یا وسیلہ نہیں ہے بلکہ اپنے آپ ہی مقصد ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہی بات یا وہی نفسِ مضمون اگر اس مخصوص پیرایے میں ادا نہ کیا جائے تو وہ ادبی کیفیت کھو بیٹھتا ہے اور ادب نہیں کہا جا سکتا مثلاً کسی شعر کے مفہوم اگر سیدھے سادے الفاظ میں بیان کر دیا جائے تو مفہوم جوں کا توں رہنے کے بعد ہی وہ اپنی شعریت کھو دیتا ہے کیونکہ شعری کیفیت شعر کی اس ترتیب میں پوشیدہ ہے جو خود علم ہے۔ اسی خیال کو ایلن ٹیٹ نے اپنے مقالے Literature as knowledge میں پیش کیا ہے اور اس پر اصرار کیا ہے کہ سائنس کا بخشا ہوا علم جزئی ناقص اور دیومالائی یا خرافاتی Mythical ہوتا ہے جب کہ شاعر کا دیا ہوا علم حقیقی ہوتا ہے کیونکہ اس کی بنیاد ذاتی تجربے اور واردات پر ہوتی ہے۔

اس طرح ہیئت پرست تنقید نے اظہار کے نظریے ہی کو سرے سے رد کر دیا۔ Ex-Press

کا لفظ کسی باطنی مفہوم، جذبے یا تصور کو خارجی یا بیرونی شکل دینے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جب کہ ہیئت پرستوں کا خیال ہے کہ شاعری کسی قسم کے معنی یا مفہوم (جذبے، کیفیت یا خیال) کا اظہار نہیں بلکہ جذبہ، کیفیت اور خیال شاعری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی شعر مفہوم، مضمون، جذبے یا خیال کا تابع نہیں بلکہ یہ سب شاعری کے تابع ہیں۔ ان کے نزدیک شعری زبان کی سطح پر لفظ اور معنی کا رشتہ انگور اور اس کے رس کا نہیں ہے جو انگور کو نچوڑنے سے حاصل ہوتا ہے بلکہ انگور اور اس کے رس سے کشید کی ہوئی شراب کا ہے جو انگور کے رس سے مختلف ہو جاتی ہے اور کشید ہونے پر اس میں انگور کے سادہ رس کے علاوہ بہت سے دوسرے کیمیاوی عناصر شامل ہو جاتے ہیں جو انگور میں موجود نہیں تھے گویا معروضی بدل سے آزاد ہو کر شعر میں لفظ ارتقائی سطح اختیار کر لیتا ہے جو اظہار کی عام سطح سے مختلف ہوتی ہے۔

اس بات کو سمجھانے کے لیے شطرنج کی مثال بھی پیش کی گئی ہے۔ جس طرح شروع کی چند چالوں میں ہر شاطر آزاد ہوتا ہے لیکن بعد کو ہر چال بساط پر پہلے چلی ہوئی چالوں اور مختلف مہروں کی جگہوں سے متعین ہونے لگتی ہے اور ہر چال پہلے کی چالوں کی منطق پر منحصر ہوتی ہے۔ اسی طرح شاعری میں بھی ہر لفظ شطرنج کے مہرے کی طرح اپنی منطق اور ترتیب اور آہنگ سے دوسرے لفظوں کو متعین کرنے لگتا ہے اور لفظ (مفہوم اور نفس مضمون سے آزاد ہو کر اپنی متعین ہیئتی ترتیب اختیار کرنے لگتے ہیں۔ گویا شاعری اور ادب) کے پورے کھیل میں اولیت الفاظ کو حاصل ہے اور شاعری الفاظ کا کھیل ہے جو نئی نئی شکلیں، ہیئتیں اور پیکر اختیار کرتا ہے اور اس طرح مختلف قسم کی معنوی اور کیفیاتی جہات کو جنم دیتا ہے۔

لفظ گویا ایک الہامی اور فوق فطری، اہمیت اختیار کر لیتا ہے، جس طرح انجیل میں مسیح کی فوق فطری اور سماوی حیثیت کا اظہار اس طرح ہوا کہ 'عورت کے پاکیزہ رحم میں لفظ نے خداوند مسیح کی شکل اختیار کر لی۔' اسی طرح شاعری میں لفظ اس قسم کی شکل اختیار کرتا ہے۔ لفظوں کے باہمی ربط اور آویزش سے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ لفظوں کی باہمی معنوی آویزش اور ٹکراؤ سے ایسے مفہوم اور ایسی کیفیات جنم لیتی ہیں جن کا شبہ بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اگر یہاں کنفیوشس کے چنگ

یونگ کے نظریے، توازن کے پیرایے میں دیکھا جائے تو نقشہ یہ ہوگا:

باطنی تناؤ	In-Texion	Chung	Harmony	مطابقت، ہم آہنگی
خارجی تناؤ	Ex-Tension	Yung	Stability	استقامت

اس باطنی اور خارجی تناؤ کے درمیان میں رہ کر وہ توازن، تناؤ یا آویزش کی معیاری شکل ابھرتی ہے جو ارسطو کے نظریۂ کتھارسس سے مماثلت رکھتی ہے۔

اس طرح ہیئت پسند تنقید نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی کی نئی جمالیاتی ترتیب دینے کی کوشش کی۔ یہ بوطیقا الفاظ اور ہیئت کے نئے تصورات پر مبنی تھی، جس میں علم کی پہچان عقل اور حواس کے واسطے سے کرنے کے بجائے ادب کے ذریعے کی گئی تھی اور ادب کو جمالیات اور ہیئت کے پیرایے میں محدود کرنے کی کوشش کی جارہی تھی۔ اس صورت میں ادبی نقاد کا ایک ہی فریضہ باقی رہ جاتا تھا اور وہ تھا علم کو الفاظ کی زنجیروں سے آزاد کرنے کا فریضہ، صحیح علم ادب کی اس کیفیت میں مضمر ہے جسے جمالیاتی کہا جاتا ہے اور یہ کیفیت الفاظ ادا نہیں کرتے بلکہ ان کی باہمی ترتیب اور آویزش سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ان کا لازمی اور لاینفک حصہ ہے۔ نقاد اس کیفیت کو الفاظ کے رسمی تعلقات اور روایتی معنوں سے آزاد کرکے اس کی ندرت اور نرالے پن کے ساتھ پیش کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

اس اعتبار سے ادبی نقاد کا کام نہ تو اصول وضوابط وضع کرنے کا ہے، نہ اصول وضوابط کے مطابق روایتی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے۔ نہ کیفیات کی بازآفرینی بلکہ ایک طرح کا توازن قائم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کشمکش اور تناؤ کے درمیان قائم کیا جاسکے اور یہ توازن واضح اور مرئی پیکروں اور ہیئتی سانچوں اور ٹکروں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے اور داخلی اور خارجی کشمکش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے۔ اس لحاظ سے ہیئت پرستانہ تنقید کے نظریاتی پہلو کو تین نکات میں سمیٹا جاسکتا ہے:

الف: ادب خود علم ہے وسیلۂ علم نہیں، نہ وسیلۂ نشاط۔

ب: جمالیات کی بنیاد ظاہری اور باطنی تناؤ کے درمیان توازن اور آہنگ پر قائم ہے۔

ج: ادب خود مختار ہے اور دوسرے علوم وفنون کے ضابطوں سے آزاد ہے حتیٰ کہ لفظ و معنی کا رشتہ اور بیان کی نوعیت کے اعتبار سے بھی مختلف ہے۔

ہیئت پرستوں میں مختلف گروہ اور انداز نظر موجود ہیں۔ ایک طرف برطانوی ہیئت پرست ہیں جنھوں نے اپنی تہذیبی روایت سے رشتہ نہیں توڑا اور اس لحاظ سے ادب کے اخلاقی پہلو سے کبھی بھی مکمل انکار نہیں کیا۔ اس سلسلے میں ایف آر لیوس کا نقطۂ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ ہر چند کہ الف آر لیوس متن اور صرف متن کی تنقید پر زور دیتا ہے اور شاعر کی ذات اور اس کے سماجی پس منظر کو تقریباً نظر انداز کر دیتا ہے، لیکن وہ ادب کے تہذیبی رشتے کو ضرور پیش نظر رکھتا ہے۔

امریکی ہیئت پرست کلچر کے باغی کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور تہذیب سے تقریباً اپنے سبھی رشتوں کو توڑنے پر اصرار کرتے ہیں اسی طرح روسی ہیئت پرستوں کا نقطہ نظر ان دونوں سے مختلف ہے اور نظم کی ہیئت اور اس کے متن پر زور دینے کے سلسلے میں جیکب سن، ہیرلڈ بلوم اور جافری ثارٹ مین جیسے نقاد بھی پیش پیش ہیں لیکن شاید ان سب میں متوازن نقطۂ نظر امریکی نقاد لیونال ٹرلنگ کا ہے، جو... اپنی تنقید میں سبھی نقاط نظر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے اس کے خیال ادبی تنقید آج کی پیچیدہ صورت حال میں اس وقت ادبی تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے جب متن پر بھی پوری توجہ کرے اور ادبی تنقید کے دوسرے نقاط نظر مثلاً نفسیاتی، سماجیاتی اور تقابلی تنقید سے فیض اٹھائے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہیئت پرستانہ تنقید کروچے، ایلیٹ اور رچرڈز اور اس کے شاگردرین سم کے اثرات واضح طور پر منڈلاتے رہے ہیں گویا ان میں سے کسی کو بھی شاید محض ہیئت پرست کہنا مناسب نہ ہوگا۔ لہٰذا ضروری ہے کہ مختصراً ان تینوں مفکروں کے بنیادی افکار کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

کروچے نے اظہار کو ایک معنی دیے اس کے نزدیک اظہار دراصل اس عمل کا نام ہے جب انسان باطنی طور پر مختلف احساسات کے ٹکڑوں کو چن کر ایک وحدت میں ڈھالتا ہے جب محسوسات کے یہ اجزا ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں تو اظہار کا یہ عمل پورا ہو جاتا ہے۔ اظہار

کہ اس حقیقی اور داخلی عمل سے خارجی اظہار کا کوئی تعلق نہیں اور باطنی یعنی اصل اظہار اور خارجی اظہار کا اگر کوئی تعلق ہے تو اتنا ہی ہے جتنا قبر کے کتبے کا قبر کے اندر دفن ہونے والے کی ذات سے ہوسکتا ہے۔

کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ باطنی آہنگ اور تخلیقی وحدت سے عبارت ہے اور اس تخلیقی وحدت اور باطنی آہنگ کی بنیاد روح ہے جو اس کے نزدیک حقیقت مطلق ہے۔ ارسطو اور نوافلاطونیوں کے نظریۂ نقل سے آگے بڑھ کر وہ خارجی تصدیق سے وقوف اور احساس کے باطنی رشتوں کو کم سے کم فن اور جمالیات کی سطح پر آزاد کر لیتا ہے اور اس طرح:

> "Having thus denied the reality of nature in art, he was led by degress to deny it eveywhere and to discover everywhere its true character, not as reality but as the product of abstract thought." 1

کروچے کے نزدیک روح کے مراحل وقوف چار ہیں: (1) وجدان، اظہار (2) تصویر پذیری (3) ارادۂ عام (4) عقلی اور علمی تصور کے مطابق ارادہ عمل۔ کروچے ان تمام مراحل کو علی الترتیب جمالیات منطق اقتصادیات اور اخلاقیات کے مراحل قرار دیتا ہے۔ اس لحاظ سے جمالیات کا مرحلہ یعنی وجدان اور اظہار کا مرحلہ باقی تمام مراحل سے الگ اور منفرد ہے اور اس سطح پر وہ تصور پذیری اور سماجی وقوف تک سے آزاد ہے۔

لیکن[2] یہاں جس ہیئت (form) کا ذکر کیا گیا ہے وہ ظاہری وسیلہ اظہار نہیں بلکہ باطنی فارم ہے۔ کروچے کے نزدیک اس ابتدائی مرحلے میں ہر وجدان لازمی طور پر اظہار بھی ہے۔ اس کے لیے زبان یا قلم یا کسی اور ذریعے سے خارجی اظہار کی شکل اختیار کرنا غیر ضروری ہے۔ کروچے

---

1. "Spirit" in the Greek philosophy is the "absolute reality. "Spirit" generate the contents of experience." Smith. Encyclopedia Britannica. 14th ed. VI. 732. Benedotto Crace. Wimsat Jr. and Cleanth Brooks. Literary Criticism : A short History. P. 501

2. ایضاً ص 502، بحوالہ Aesthetics Chap.II. 616

کے نزدیک:

"To classify intimation expression in any way is to conceptualise and mentalise them, losing sight of the one aesthetically significant fact, the fullness and success of intimation expression as form."1

اس لحاظ سے کروچے کے نزدیک جمالیات کے مختلف تجربات کی تنقید ناممکن ہے نہ ان جمالیاتی تجربات کی درجہ بندی یا ضابطہ بندی کی جا سکتی ہے، نہ ان کا تقابلی مطالعہ کیا جانا چاہیے اس کے نزدیک اچھے اور بُرے آرٹ میں کوئی فرق قدر کی سطح پر نہیں کیا جا سکتا اور اس طرح مختلف فن پاروں کا موازنہ اور مقابلہ بھی ممکن نہیں۔

"Not only is the art of savages not inferior, as art to that of civilised people, if it be correlative to the impression of the savage, but every individual, indeed every moment of the spiritual life of the individual has its own artistic world none of these worlds can be compared with any other in respect of artistic value." 2

اس منزل پر ادبی تنقید کے تمام ضابطے بیکار ہو جاتے ہیں اور فن تمام قید و بند سے آزاد ہو جاتا ہے اس کے ثبوت کے طور پر کروچے بار بار ادبی تنقید کے وضع کیے ہوئے اصول و ضوابط سے فن کاروں کی عہد بہ عہد بغاوت اور روگردانی کو پیش کرتا ہے۔

یہاں کروچے کے تصورِ زبان کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ کروچے کے نزدیک عام طور پر استعمال ہونے والے الفاظ ادب میں وسیلۂ اظہار نہیں بنتے بلکہ نئے فن پارے کا خام

---

1. ایضاً،ص 511

2. ایضاً،ص 507، بحوالہ Aesthetics Chap.XXII. P.137

مواد بنتے ہیں اور نئے وجدان اور اظہار کے لیے نئے سانچے میں ڈھلتے ہیں۔ اس کی مثال وہ اس طرح دیتا ہے جیسے کوئی مجسمہ ساز کانسے کا مجسمہ بنانے کے لیے پہلے کانسے کو بھٹی میں ڈال کر تپاتا ہے تاکہ اسے نئے سانچے میں ڈھالا جاسکے اور اس کام کے لیے وہ پرانے از کار رفتہ مگر خوبصورت کانسے کے مجسموں کو بھی بھٹی میں ڈال کر پھر سے خام کانسہ بنالیتا ہے اسی طرح مروجہ الفاظ اپنے روایتی مفاہیم کے ساتھ وجدان، اظہار کے نئے سانچے میں ڈھلنے کے لیے بھٹی میں ڈال دیے جاتے ہیں اسی لیے الفاظ کے عام تصور اور عمومی معنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انھیں نیا وجود اور نیا جنم ہوتا ہے اور وہ ایک نئی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔

آئی اے رچرڈز نے اس موضوع پر نفسیات کے نقطۂ نظر سے غور کیا ہے۔ رچرڈز نے بتایا کہ ہماری جبلتیں فطری طور پر ہم آہنگ نہیں ہیں اور مختلف جبلی جذبوں میں باہمی آویزش اور ٹکراؤ پیدا ہوتا رہتا ہے ان باہم متصادم جبلتوں کے درمیان توازن اور آہنگ پیدا کرنے ہی سے ان جبلتوں کا بھرپور اظہار اور مکمل کارفرمائی ممکن ہے اور اسی صورت میں شخصیت کرب محرومی یا فرسٹریشن کا شکار ہوتی ہے متضاد جبلتوں کے درمیان ہم آہنگی اور توازن پیدا کرکے انھیں ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام ہی جمالیات کا عمل ہے اور جب یہ توازن ہماری شخصیت میں پیدا ہوتا ہے اس لیے ہم جمالیاتی کیفیت سے گزرتے ہیں۔ متضاد جبلتوں سے پیدا کردہ ہم آہنگی کے اس عمل سے 'قدر' کا جنم ہوتا ہے اور اسے رچرڈز نے Synaesthesis کا نام دیا ہے۔ اس عمل میں شخصیت دو جبلتوں کے درمیان نہیں بٹتی نہ کسی ایک جبلت کی سمت اختیار کرتی ہے بلکہ اس توازن سے معروضیت اور مناسب Datachment پیدا ہوتا ہے گویا اس عمل میں (جسے جمالیاتی یا فن کا تخلیقی عمل کہا جاسکتا ہے) ذاتی وابستگی اور داخلی شرکت کے بجائے جذباتی فاصلہ اور توازن پیدا ہوتا ہے جسے کتھارسس یا شانت رس یا تضادات کے حل یا تناؤ کی تحلیل کہا جاسکتا ہے۔

رچرڈز نے تناؤ اور تضاد کی اس تحلیل کو دو سطحوں پر دو مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ ایک اندرونی (In-Tensive) اور دوسری بیرونی (Ex-tensive)۔ اندرونی تحلیل کا عمل فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے یعنی فن کار کے مختلف جذبات، احساسات، افکار اور خیالات کے

درمیان تناؤ اور تضاد کی کیفیات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتی ہے کہ وہ ایک قدر کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں اور ان تمام متضاد جبلتوں کے باہم مطابقت رکھنے والے اجزا مل کر ایک کیفیاتی وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ عمل باطنی ہے اور فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے۔

لیکن اس کیفیاتی وحدت کو قاری تک پہنچانے کے لیے اور قاری پر وہی کیفیات یا اس سے ملتی جلتی کیفیت طاری کرنے کے لیے فن کار کو بیرونی ذریعوں کا سہارا لینا ہوتا ہے اور وہ مختلف اجزا اور تصورات کے باہمی تضاد، تخالف یا تناؤ کو دور کر کے ایک ایسی تکنیک تلاش کرتا ہے جو پڑھنے والے تک فن کار کی اندرونی کیفیت کو پہنچا دے۔

رین سم اندرونی کیفیت کو Texture یا تانے بانے سے اور بیرونی کیفیت (یعنی اظہار کے عمل کو) Structrue یا سانچے سے تعبیر کیا ہے اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر متعلق اور غیر مربوط بتاتا ہے۔ رین سم کو رچرڈز کے نظریۂ مرکب جمالیات (سن استھے سس) پر یہ بھی اعتراض ہے کہ فن پارے میں اندرونی اور بیرونی دونوں سطح پر تضاد اور تناؤ تحلیل ہو کر نئے کیفیاتی مرکب میں ڈھلنے کا تصور محض قیاسی ہے۔ تناؤ کی کسی ایک فن پارے میں موجودگی لازمی طور پر تناؤ کے تحلیل ہو کر کسی نئے مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ کے تین تنقیدی نظریات نے بھی جدید ہیئت پرستانہ تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے:

(الف) شاعری کے غیر شخصی ہونے کا تصور: ایلیٹ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ شاعری شخصیت کے ظاہر کرنے کا وسیلہ نہیں ہے بلکہ شخصیت سے گریز کا ذریعہ ہے۔ عام طور پر شاعر کی ذات اس کی شاعری میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کے کلام کے ذریعہ اس کی تخیلی زندگی کا اظہار ہوتا ہے۔ شاعر اپنی تخیلی زندگی کو شعری سانچوں میں ظاہر کرتا ہے اور یہ شعری سانچے ہیئت کی شکل میں کسی نہ کسی حد تک متعین اور مقرر ہیں۔ اس لحاظ سے ہر نظم کی اپنی الگ اور منفرد زندگی ہوتی ہے اور اس زندگی کے اپنے ضوابط اور قانون ہوتے ہیں اور شاعر جو کچھ نظم کرتا ہے وہ اس ہیئت کے ضابطوں کے تحت ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایلیٹ کے دو اقتباسات درج ذیل ہیں:

"The poet has not a 'parsonality' to express but a

particular medium which is only a medium and not a personality in which impressions and experience combine in peculiar and unexpected ways. Impression and experiences which are important for the man may take no place in poetry and those which become important in poetry may play quite a negligible part in the man, the personality." 1

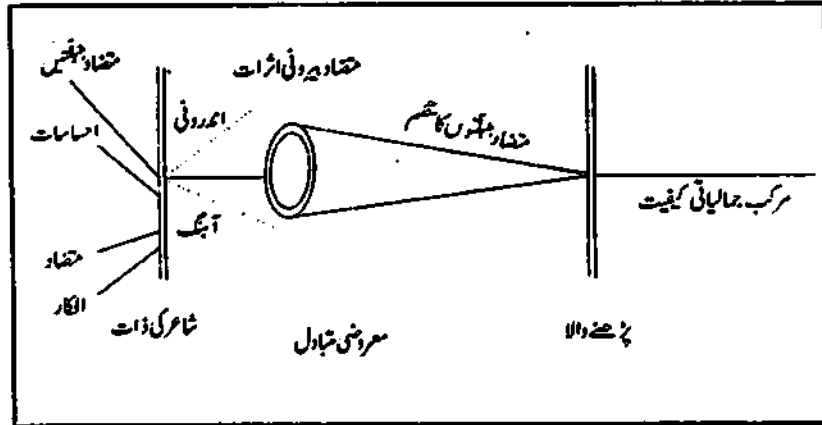
"We can only say that a poem, in some sense, has its own life, that its past form something quite different from a body of neatly-orders biographical data the feeling or emotion or vision resulting from the poem is something different from the feeling or emotion or vision in the mind of the poet."

2۔ نظم کی مقررہ ہیئت اور آزاد زندگی اور متعین ضابطوں کے تسلیم کرنے سے لازمی طور پر ادب میں روایت کی اہمیت کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے اور روایت کی اسی تخلیقی تلاش میں ایلیٹ 'معروضی متبادل' (Objective Correlative) کی اصطلاح تک پہنچتا ہے جو ایلیٹ کے نظام فکر کے ساتھ مخصوص ہوگئی ہے۔ فرانسیسی علامت پسند فن کاروں کی طرح ایلیٹ بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری جذبات کا براہ راست اظہار نہیں کر سکتی اور بقول میلارمے شاعری آخر کار جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے عبارت ہوتی ہے لہٰذا شاعر کو لازمی طور پر اندرونی جذبے کو ظاہر

---

1. دوسرا اقتباس نظم کی آزاد زندگی اور اس کے الگ قوانین اور ضابطوں کے بارے میں ہے۔

Selected Essay, P.II, (1)
The Sacred Wood Px. (2)
Short History, P.677 (1)

کرنے کے لیے کوئی خارجی یا بیرونی بدل تلاش کرتا ہوتا ہے جو الفاظ کی شکل میں ہوتا ہے اور جس کے ذریعے شاعر اپنی کیفیت کو ایسا خارجی پیکر عطا کرتا ہے جسے دیکھ اور سن کر پڑھنے سننے والے شاعر کی باطنی کیفیت تک پہنچ سکیں یہ گویا رچرڈز کا Ex-tention ہی کا ایک روپ ہے فرق یہ ہے کہ رچرڈز اندرونی 'قدر' اور بیرونی اظہار میں کوئی ربط تسلیم نہیں کرتا جب کہ ایلیٹ جذبے اور خیال، احساس اور فکر دونوں کے درمیان مکمل سنگم کا قائل ہے کہ اسی سنگم سے فن پیدا ہوتا ہے۔ اس تصور کے ماتحت اندرونی اور بیرونی اظہار کی شکل کچھ اس طرح ہوگی۔

3۔ ایلیٹ کا تیسرا نظریہ شاعری کی تین آوازوں کی اصطلاح کی شکل میں مقبول ہوا۔ شاعری کی پہلی آواز خود کلامی کی ہے، جس میں شاعر گویا خود اپنے سے مخاطب معلوم ہوتا ہے۔ دوسری آواز متکلمانہ ہے جس میں وہ دوسروں سے مخاطب معلوم ہوتا ہے اور اس کے بیان میں گفتگو یا خطاب کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ تیسری آواز وہ ہے جس میں نہ خود کلامی ہے نہ خطابت۔ البتہ زندگی کی جوں کا توں معروضی رنگ میں پیش کرنے کا انداز ہے جسے ایلیٹ نے نظم کی، اپنی زندگی سے بھی تعبیر کیا ہے گویا ایلن نیٹ کے الفاظ میں شاعر اپنے خیالات اور احساسات کو تجربات پر نافذ نہیں کرتا بلکہ ان کے ذریعے انھیں ظاہر کرتا ہے بلکہ تجربات میں چھپے ہوئے طرزوں Pattern پر سے صرف نقاب ہٹا دیتا ہے:

"He does not impose his formulas upon experience but

reveals the parttern inherent in experience."

یہاں بھی گویا ہیئت کے اندر موجود طرزیں اہم ہیں اور اس اعتبار سے آرٹ (اردو شاعری بھی) بنیادی طور پر صحیح ہیئت کی تلاش اور اس ہیئت کے اندر کی طرزوں کی رونمائی اور نقاب کشائی قرار پاتا ہے۔ ظاہر ہے ان خیالات نے ہیئت پرستانہ رویے کو متاثر کیا اور اس مکتبہ خیال کی تنقیدوں میں ایلیٹ اور رچرڈز کو خاص اہمیت حاصل ہے بعد کو رین سم، ایلین ٹیٹ، ازراپاؤنڈ اور یوورونٹرس کے تنقیدی افکار نے بھی تنقیدی افکار کو نئے رخ دیے لیکن بنیادی طور پر ہیئت پرست تنقید آج بھی اس نظریاتی موقف پر قائم ہے جو ان نقادوں کے مضامین نے عطا کیا ہے۔

ہیئتی تنقید کے مبادیات پر بحث ختم کرنے سے پہلے اس طرز تنقید کی خوبیوں اور کمزوریوں پر ایک نظر ڈالنا بے محل نہ ہوگا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہیئتی تنقید نے دور قدیم میں ادب کی مختلف اصناف میں تقسیم میں مدد دی اور ہر صنف کے ضابطے اور قاعدے اس طرح متعین کیے کہ تنقید کو صحیح نتیجوں پر پہنچنے میں مدد ملی۔ دور جدید کے اس طرز تنقید نے ادب کی خودمختاری کا اس وقت اعلان کیا جب ادب کو اخلاق اور سماج کے دوسرے علوم کا محض وسیلہ سمجھا جا رہا تھا اور اس سے 'نا ادبی' تقاضے کیے جا رہے تھے اس نے ایسے وقت میں 'متن' کی طرف متوجہ کیا۔ نقاد شہ پاروں کو پس پشت ڈال کر فن کار کی ذات یا اس کے دور میں گم ہوتے جا رہے تھے۔ اس نے ادب کے رشتے سریت، تصوف اور الہام کی مفکرانہ عظمتوں سے جوڑ دیے جبکہ ادب زیادہ سے زیادہ صحافت اور روزمرہ کی اُکتا دینے والی عموی قلم فرمائیوں کے انبار میں دبا جا رہا تھا۔ لیکن ان تمام کارناموں کے باوجود ہیئتی تنقید کے فرائض کو پوری طرح ادا نہیں کرتی ظاہر ہے کہ یہ فرائض اور نظری ہوں گے۔

عملی طور پر رچرڈز کی عملی تنقید ہو یا 'نئی تنقید' کا دبستان دونوں نے متن کی روایت اور نظم کے الفاظ کی طرف اور صرف ان ہی کی طرف توجہ صرف کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ یہ مشورہ صحیح بھی ہے کہ فن پارے کو جانچنے کے لیے اس کو ہی بنیادی طور پر پیش نظر رکھنا چاہیے لیکن بدقسمتی یہ ہے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے تنقید اور پرکھ تو دور کی چیز ہے کسی ایک نظم کو پوری طرح سمجھنا بھی

صرف اس نظم کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں ہوتا اول تو ہر نظم نگار لازمی طور پر الفاظ استعمال کرتا ہے اور الفاظ چونکہ اس سے پہلے کے لکھنے والے بھی استعمال کرتے آئے ہیں، اس لیے ہر لفظ کے اوپر روایت اور روایتی معانی کی تہیں چڑھی ہوتی ہیں۔ ہر اہم شاعر انھیں الفاظ کا تخلیقی استعمال کرتا ہے اور انھیں نئے سیاق وسباق سے آشنا کرتا ہے۔ کبھی انھیں نئی علامتوں کی شکل میں برتتا ہے کبھی انھیں نئے معنی بخش دیتا ہے۔ اب اگر الفاظ کو ان کے روایتی مفہوم میں بھی سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس نظم کے دائرے سے آگے بڑھ کر اس دور کے روایتی مفہوم کو جان لینا ضروری ہوگا۔ مثلاً اگر ہم آبرو کے شعر میں کسی لفظ کا مفہوم جاننا چاہتے ہیں تو یہ جاننا ہوگا کہ اس دور میں روایتی انداز میں وہ لفظ کس مفہوم میں استعمال ہوتا تھا۔ اس سے واقفیت لازمی ہے اور اس کے لیے آبرو کے معاصرین کا کلام سامنے رکھنا ہوگا اور اس وقت میں یہ حقیقت بھی سامنے آئے گی کہ ایہام گوئی اس دور میں ایک شعری تحریک بن چکی تھی اور اس نقطۂ نظر سے آبرو کے ہاں یہ لفظ محض ایک روایتی مفہوم میں استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ ایہام کے چلن کی وجہ سے اس کے دوسرے مفہوم گویا ایہامی مفہوم کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا۔

اگر ہم لفظ کے اس تخلیقی اور نئے مفہوم کو سمجھنا چاہتے ہیں جو شاعر نے اس لفظ کو بخشے ہیں تو بھی ہمیں اس نظم کے دائرے سے نکل کر اس شاعر کی دوسری نظموں کا مطالعہ کرنا ہوگا اور اس کی لفظیات سے اپنے کو مانوس کرنا پڑے گا۔ مثلاً اقبال کی کسی ایک نظم میں 'عشق' کے لفظ کا استعمال۔ اس لفظ کے معنی جاننے کے لیے ہمیں دیکھنا ہوگا کہ اقبال نے اسے کن معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کے استعمال سے آشنا ہونے کے لیے اقبال کے افکار سے شناسائی ضروری ہوگی گویا ہیئتی تنقید کا پورا حصار تہس نہس ہو جائے گا تب کہیں جا کر کسی ایک نظم کے مفہوم سے واقفیت حاصل ہوگی۔

فن پارے کی تفہیم اور تنقید کے سلسلے میں ہیئتی تنقید کی ایک عملی دشواری یہ ہے کہ یہ انداز نظر جلد ہی محض صناعی، کاری گری اور زبان دانی میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے اور فکر وفن سے توجہ ہٹ کر محض عروضی اغلاط یا لغت کے مسائل تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے کہ عروضی اور لسانی مطالعے کی

بھی اپنی اہمیت ہے لیکن صرف اس قسم کے مطالعے فن پارے کی روح تک پہنچنے اور اس کے فنی مرتبے کو پہچاننے میں مدد نہیں دے سکتے۔ اگر کسی نظم میں ہم صرف عروضی غلطیاں یا خوبیاں تلاش کرنے لگیں یا محاورے کی غلطیوں کی نشان دہی اور الفاظ کی باہمی ترتیب یا زبان دانی کے قواعد کے مطابق چھان پھٹک کرتے رہیں تو صرف یہ مشق ہمیں نظم کے صحیح ادراک اور اس کی سبک شناسی میں مدد نہ پہنچا سکے گی یا اسی انداز نظر کا ایک اور پہلو لسانیاتی سطح پر اسلوبیات کے مطالعے کی شکل میں سامنے آیا ہے۔ بعض ماہرین لسانیات یا ماہرین اسلوبیات نے یہ کوشش کی کہ بعض اصوات یا صوتی مرکبات کا شمار کیا جائے اور ان اصوات کی نرمی یا کرختگی کی ترتیب سے کسی فن پارے کی خصوصیت یا کیفیات کا نقشہ بنایا جائے۔ یہ بات بالکل بے جا بھی نہیں ہے اور اس قسم کے مطالعوں کی یقیناً گنجائش بھی ہے اور ضرورت بھی، مگر دقت یہ ہے کہ ان مطالعوں سے معروضی نتائج نکالنا دشوار ہیں اور ان مطالعوں کی حیثیت زیادہ تر ایسے خام مواد ہی کی ہوگی جس کا صحیح استعمال اسی صورت میں ممکن ہے جب اس خام مواد کا تعلق دوسرے وسیع تر تعلقات سے قائم کیا جائے جو نظم کے متن سے باہر ہوتے ہیں مثلاً انیس کے مراثی میں آوازوں کے مخصوص در وبست کو پہچاننے کے لیے انیس کے ان مرثیوں سے قدم آگے بڑھانے کی ضرورت ہوگی جو آوازوں ہی کی نہیں، تصویروں اور مناظر کی مخصوص ترتیب سے مخصوص کیفیت پیدا کر سکتے تھے۔ اس قسم کے اسلوبیاتی مطالعے وسیع تر تنقیدی مطالعے کی ایک کڑی تو ہو سکتے ہیں مکمل مطالعے نہیں ہو سکتے۔

نظریاتی سطح پر ہیئتی تنقید کی بنیاد ادب کی 'مکمل خود مختاری' کے مفروضے پر ہے یعنی جس طرح زبان کے استعمال کی نوعیت شاعری میں عام روزمرہ کی بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے اور لفظ خارجی اشیا کو بیان کرنے یا اطلاعات فراہم کرنے کے بجائے کیفیت پیدا کرتا ہے اور اس کا منصب اطلاعاتی کے بجائے 'کیفیاتی' ہو جاتا ہے اسی طرح عام انسانوں کے عام حسیات سے حس جمال ایک الگ حس ہے، جو زندگی کے دوسرے احساسات اور کیفیات سے لاتعلق ہے یا کم سے کم ان سے آزاد ہے۔ اس مفروضے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اب تک سائنس اور علم الابدان نے انسانوں کے اندر جن اعصاب کو احساس کا ذریعہ بتایا ہے ان میں سے کوئی بھی ایسا

نہیں ہے جو محض جمالیاتی احساس کے لیے مخصوص ہوں یعنی انسانوں کا اعصابی نظام سبھی قسم کے احساسات کے لیے تقریباً مشترک ہے۔ اس لیے یہ خیال کہ جمالیاتی احساس صرف چند مخصوص لوگوں کے لیے یا چند مخصوص قسم کے اعصاب رکھنے والوں کے لیے مخصوص ہے، صحیح نہیں ہوسکتا۔ کم سے کم اس مفروضے کی کوئی سائنسی بنیاد موجود نہیں ہے۔

دوسرے معنوں میں ایک ہی اعصابی نظام مختلف قسم کے احساسات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے فرق کیفیت کا ہے نوعیت کا نہیں۔ اس لحاظ سے جمالیاتی احساس اور دیگر احساسات میں خارج ہی کا نہیں بلکہ خارج سے اثر قبول کرنے والے اعصاب کا رشتہ بھی مشترک ہے اور یہی رشتہ انسانی ذہن اور نظام عصبی کے باقی احساسات وافکار کا ہے اور ان میں سے کسی ایک کو دوسرے تمام علوم وفنون سے یا آگہی اور احساس کے دوسرے شعبوں سے مکمل طور پر کاٹ کر مکمل طور پر آزاد اور خودمختار قرار دینا صحیح نہ ہوگا۔ ہاں یہ سچ ہے کہ منطق کے اصول فن پر یا ادب کے اصول کے فلسفے پر من وعن نافذ نہیں کیے جاسکتے اور جس طرح منطق کو موسیقی کا حصہ نہیں سمجھا جاسکتا اسی طرح فن کو فلسفے، اخلاق یا سیاست کا جز نہیں قرار دیا جاسکتا، لیکن یہ بھی صحیح ہے وہ ان تمام علوم وفنون میں صرف فرق ہے تو انداز نظر کا اور کسی خاص رخ پر زور دینے کا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ایسے فن پارے بڑی تعداد میں موجود ہیں جو فن کے نقطۂ نظر سے تخلیق ہی نہیں کیے گئے تھے۔ انجیل اور قرآن سے لے کر شیکسپیئر کے ڈراموں اور غالب کے خطوط تک ایسے لاتعداد ادبی شہ کار ہیں جو فنی مقاصد کے علاوہ دیگر مقاصد کے لیے تصنیف کیے گئے تھے مگر ان میں ایسی جمالیاتی کیفیات صرف اس بنا پر پیدا ہوگئیں کہ ان میں تجربے کا خلوص، کیفیت کی فراوانی اور شخصیت کی توانائی موجود تھی۔ یہیں سے ترسیل اور ابلاغ کی بحث کا بھی دروازہ کھل جاتا ہے۔ اگر عام انسانوں کے پاس احساس جمال کے لیے عام نظام اعصاب سے الگ کوئی عصبی نظام ہے تو یقیناً ان کے لیے شعری زبان اور شعری احساسات تک رسائی حاصل کرنا اس وقت تک ممکن نہ ہوگا جب تک وہ اس دوسرے نوع کی زبان اور اس دوسری نوع کے احساسات پر دسترس حاصل نہ کرلیں اور اس وقت تک قاری اور تخلیق کار کے درمیان ترسیل اور ابلاغ کا کوئی رشتہ قائم نہیں

ہوسکتا، لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو قاری کو استعمال کی جانے والی زبان اور شاعر اور ادیب کی زبان میں نوعی فرق نہ ہوگا، محض کیفیاتی فرق ہوگا اور یہ فرق کسی نہ کسی لحاظ سے ہر شخص کی زبان میں ہوتا ہے اور اس پر قابو پائے بغیر ایک دوسرے کی زبان کو سمجھنا ہی ممکن نہ ہوسکے گا البتہ شاعری کی زبان کی جس 'ارتقائی' کیفیت کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے اس کا سرچشمہ شعری زبان اور شعری تجربے کی متصوفانہ یا پُر اسرار، ورائیت میں تلاش کرنے کے بجائے شاید زیادہ موثر طریقے پر فن کار کے داخلی تجربہ اور اس کے خارجی تجربات کے باہمی تعلق میں تلاش کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

ہیئتی تنقید کے اس مفروضے سے ایک بڑی دشواری یہ پیدا ہوتی ہے کہ اچھے اور بُرے فن پارے کی تنقیدی پہچان یا تو محض ہیئت کی عروضی اور زبان دانی والی بنیادوں پر قائم ہوتی ہے یا پھر سرے سے قائم ہی نہیں کی جاسکتی۔ ہر شاعر یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ اس نے علامتوں کا یا الفاظ کا نجی نظام یا مفہوم قائم کر رکھا ہے اور جو اس کا کلام سمجھنا چاہیں انھیں اس نجی نظام مفہوم کو حاصل کرنے کی مشقت برداشت کرنی چاہیے۔ کیا ہر وہ نظم جو کاغذ پر لکھی جاتی ہے اعلیٰ ترین فن پارہ ہے، اگر نہیں تو پھر کیا تنقیدی جواز ہے کہ ایک گھٹیا درجے کے شاعر کی نظم کے جو معنی ہم نے سمجھ رکھے ہیں وہ درحقیقت ان معانی سے بہت کم اور مختلف نہیں ہیں جو شاعر کے ذہن میں تھے یا پھر دنیا کے اعلیٰ ترین شاعروں کے فن پاروں کے جو معانی ہم نے مان لیے ہیں وہ بھی ہمارے مفروضات پر مبنی ہوسکتے ہیں۔ غرض تنقید کا سارا کاروبار محض ہیئتی مفروضات کی زد میں آسکتا ہے۔

کتابیات

1. Dictionary of World Literature by Shipley
2. Oxford Companion to English Literature
3. Literary Criticism : A Short History by Wimsatt and Brooks
4. Criticism : The major Texts ed. by Bate
5. Oxford Lectures on Poetry by Bradley
6. Contemporary Criticism : by Rene Welek
7. Practical Criticism : by Richands
8. Principles of Literary Criticism : Richards
9. Foundations of Aesthetics : Richards
10. Sacred Woods : T.S. Eliot
11. Sebected Prose : T.S. Eliot
12. Aesthetic Adventure by William Gaurt
13. God without Thunder : Ransom
14. Literature as knowledge : by Allen Tate
15. Beyond Culture : Lionel Trilling

16. Liberal Imagination : Lionel Trilling

17. Makinf of Literature : R.A. Scot James

18. Literature of the East

19. Art by Clive Bell

20. Saen types or Ambiguity by Empson & Rchards

21. مراۃ الشعر : عبدالرحمٰن

22. اردو تنقید کی تاریخ، جلد اول : مسیح الزماں

23. تاریخ انتقادیات ادب : عابد علی عابد

24. تنقیدی نظریات (جلد اول ودوم) : احتشام حسین

25. بحر الفصاحت : نجم الغنی

26. آئینۂ بلاغت : محمد عسکری

27. آئینۂ سخن فہمی : مسعود حسن رضوی ادیب

28. حدیقۂ ارم : عبدالحمید خاں ارشد

مارکسی تنقید

مارکسیت نے زندگی کے بارے میں ایک مخصوص نظریہ پیش کیا ہے۔ چونکہ اس نظریے کی نوعیت ہمہ گیر ہے، لہٰذا اس کا اطلاق انسانی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب پر بھی ہوسکتا ہے (خواہ مارکس اور اینگلز نے ادب پر اس کا باقاعدہ اطلاق کیا ہو یا نہ کیا ہو) لہٰذا اس اعتراض کی کوئی وقعت نہیں رہ جاتی کہ مارکس اور اینگلز نے صرف اقتصادیات اور سیاسیات ہی کو اپنا موضوع بنایا ہے اور ان کے خیالات کا اطلاق ادب پر نہیں کیا جاسکتا۔

یہ خیالات کیا ہیں؟ بنیادی طور پر انھیں تین شقوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے اور یہ تینوں شقیں کم و بیش مادی جدلیت کے دائرے میں آجاتی ہیں۔

پہلی شق فلسفیانہ ہے یعنی یہ خیال کہ ساری کائنات مادے سے وجود میں آئی، گو مادے کی تعریف مارکس نے اٹھارہویں صدی کے مادیین سے مختلف طور پر کی۔ مارکس کے نزدیک مادہ کسی ایسی جامد شے کا نام نہیں جس کا حجم، وزن اور لمبائی چوڑائی ضروری ہو اور جس کو حرکت میں لانے یا ارتقا کے لیے کسی دوسری بیرونی محرک کی ضرورت پڑتی ہو۔ مارکس مادے کو از خود متحرک اور ارتقا پذیر مانتا ہے اور ایسی اشیا کو بھی مادی تسلیم کرتا ہے جو بظاہر جہات سے آزاد یا حجم اور وزن سے محروم معلوم ہوتی ہیں۔ مادے کے اس مارکسی تصور پر لینن نے اپنی کتاب Materialism and Empirio Criticism میں تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ سماج اور تہذیب کی تشکیل میں مادی حالات کو اولیت حاصل ہے اور ہمارے سبھی خیالات اور تصورات مادی زندگی یا ماحول کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں خیالات اور تصورات کے دامن میں

آرٹ کے سبھی مظاہر آ جاتے ہیں جن میں ادب بھی شامل ہے، لہٰذا ادب کی تخلیق بھی ان ہی مادی اثرات کے ماتحت ہوتی ہے۔

(اس خیال کو میکانکی طور پر اس طرح مسخ کیا جا سکتا ہے کہ مارکسیت خیال کی قوت سے منکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مارکس اور اینگلز نے بار بار اس کی وضاحت کی ہے کہ مادے کی اولیت کے باوجود خیال کی قوت اور فرد کی کارکردگی اور اہمیت کا انکار ممکن نہیں۔ آگے چل کر ماؤزے تنگ نے اپنے مارکسی نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے فرد کی عظمت کا اقرار اپنے اس جملے میں کیا: 'A solitary spark can start a prairie fire.' اس کے علاوہ مارکسیت بار بار اس پر زور دیتی رہی ہے کہ سماجی حقیقتوں کے مادی عناصر سے تشکیل پذیر ہونے کے باوجود یہ عمل محض میکانکی اور مجہول نہیں ہے بلکہ افراد اور سماجی عناصر کے خیال کی قوت، عمل کی صلاحیت اور تنظیم اور جد و جہد کی مدد سے سماجی حقیقتوں کو بدلنے اور سماجی ارتقا کے عمل کو تیز تر کرنے کا کام لیا جا سکتا ہے۔

اس پوری بحث کا مقصد یہ ہے کہ کوئی بھی مارکسی نقاد جو مادے کی اولیت کا قائل ہے ادب اور سماج کے دُہرے رشتے دیکھتا ہے۔ سماج ادب کو متاثر کرتا ہے اور ادب سماج کو متاثر کرتا ہے اور یہ دونوں اثرات عمل اور ردعمل کے ایک سلسلے کو جنم دیتے ہیں۔ دوسری طرف کوئی مارکسی نقاد ادب کو محض سماج کا مجہول عکس قرار دینے کی غلطی نہیں کر سکتا کیونکہ ادب پر جو اثرات پڑتے ہیں وہ ایک طرف تو سماج کے ہوتے ہیں، دوسری طرف خود ادبی روایات کے بھی ہوتے ہیں یعنی ان میں مادی اور فکری دونوں عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ تیسرے کوئی مارکسی نقاد مادی حالات سے محض ہنگامی صورت حال مراد نہیں لے سکتا۔ مادی حالات یا سماجی پس منظر سے ہرگز یہ مراد نہیں ہے کہ ادب کو صرف وقتی سیاست کی میزان پر تولا اور پرکھا جائے بلکہ وسیع تر تناظر میں دیکھنا ہوگا۔

مارکسیت نے صرف مادے کو حقیقت کی اصل قرار دے کر بات ختم نہیں کی بلکہ سارے ارتقا کا راز مادے کے دو متضاد اور متصادم عناصر کے درمیان ٹکراؤ ہے یہی ٹکراؤ مقدمہ Thesis مخالف مقدمہ Anti-Thesis اور Synthesis کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور پہلی سطح سے ہوتا ہوا مخالف سطح اور پھر دوسری اعلیٰ تر سطح کی طرف جاتا ہے اعلیٰ تر سطح میں پہلی سطح اور مخالف سطح دونوں

کا ایک ایسی شکل میں امتزاج ہوتا ہے جو ان دونوں سے مختلف ہوتا ہے اور پہلی دونوں سطحوں کے تضادات کو اعلیٰ تر سطح پر حل کر دیتا ہے۔ اس طرح کائنات کا تمام ارتقا اسی جدلیت سے عبارت ہے مثلاً پانی کو گرم کیجیے تو ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر پانی اور آگ دونوں کے عناصر حل کر وہ نئی شکل اختیار کر لیتا ہے اور بھاپ بن جاتا ہے جو نہ ٹھنڈا پانی ہے نہ آگ مگر دونوں سے عبارت ہے۔

سماج کے ضمن میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ سماج یوں تو متعدد طبقوں سے عبارت ہے مگر بنیادی طور پر دو طبقے برابر متضاد اور متصادم شکل میں رہتے ہیں اور ان طبقوں کے ٹکراؤ سے نیا سماجی نظام وجود میں آتا ہے جو ان دونوں کے عناصر کو اختیار کر کے ایک نئی سطح پر ان کے ٹکراؤ کو ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ تاریخ پر نظر ڈالیے تو یہ طبقے شروع میں غلام اور آقا کی شکل میں نظر آتے ہیں پھر جاگیردار اور کسان کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں اور پھر سرمایہ دار اور مزدور کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ پہلے ٹکراؤ کے نتیجے طور پر دورِ غلامی سے جاگیردارانہ دور وجود میں آیا اور دوسرے ٹکراؤ کے نتیجے کے طور پر جاگیرداری دور کی جگہ سرمایہ داری کا جنم ہوا۔

دراصل مارکس کا کارنامہ اسی طبقہ واری تصور میں مضمر ہے۔ مارکس کے نزدیک انسانی سماج کی سبھی سرگرمیوں کی نوعیت طبقہ وارانہ ہے اور ادب بھی اس قسم سے بچ نہیں سکتا۔ ادب چاہے یا نہ چاہے وہ جانے انجانے اپنے دور کے طبقہ وارانہ ٹکراؤ میں کسی نہ کسی طبقے کی حمایت یا مخالفت کا رخ اختیار کرتا رہتا ہے اور اگر کوئی نقاد اس طبقہ وارانہ وفاداری کا ثبوت میکانکی ڈھنگ سے ڈھونڈنا شروع کرے تو مارکس کے اس نظریے کو مسخ کر کے ہنگامی سیاست میں کسی ادیب کی وفاداریوں کی بنیاد پر اس کے ادب پر فیصلہ صادر کر سکتا ہے لیکن مارکس کا نقطۂ نظر ایسا میکانکی نہیں تھا بلکہ اس کے پیش نظر کسی مخصوص صورت حال میں ادیب کا مجموعی رویہ تھا۔

پھر جس طرح مارکسیت سماج میں جدلیت کی قائل ہے اسی طرح طبقوں اور طبقوں سے تعلق رکھنے والے افراد میں بھی اس جدلیت کی کارفرمائی کی منکر نہیں۔ ایک ہی فرد میں مختلف طبقاتی وفاداریوں کی کشمکش دکھائی پڑتی ہے اور کوئی مارکسی نقاد بھی فرد کے اس جدلیاتی مطالعے سے روگردانی کر کے اس پر ایک عمومی اور دوٹوک فیصلہ صادر نہیں کر سکتا نہ اس پر سیدھا سادا لیبل لگا کر

اپنے یا اس کے ساتھ انصاف کرنے کا دعویٰ کر سکتا ہے۔

مارکسیت کی دوسری شق تاریخی ہے، مارکس نے وہ تصور تاریخ دیا جس کی رو سے تاریخ چند نمایاں افراد کے کارناموں کی داستان نہیں رہی بلکہ کسی دور کے عام انسانوں کے فکر و عمل کی کہانی قرار پائی اور ظاہر ہے کہ یہ عام انسان زیادہ تر غریب غربا تھے جن کے ہاتھ میں گو سلطنت کی باگ ڈور نہ تھی لیکن چونکہ ان کی اکثریت تھی اور ان کی معاشی اور اقتصادی سرگرمیوں اور ضرورتوں سے پورا سماج بندھا ہوا ہوتا ہے، لہٰذا ان کی اقتصادی ضرورتیں ہی پورے سماجی ڈھانچے اور اس کے فکر و تصور، علم و عمل، مذہب اور اخلاق کی اقدار کو متعین کرتی ہیں گویا اگر تاریخ ہے تو ان لاکھوں کروڑوں گمنام عام انسانوں کی ضروریات اور مطالبات کے جاننے کا نام ہے جو تاریخ بناتے ہیں اور اپنی ضروریات کے مطابق ہیرو پیدا کرتے ہیں۔ مارکسیت کے نظریے کے مطابق تاریخ چند مشاہیر کے تصورات کو عمل کا جامہ پہنانے کا نام نہیں ہے بلکہ دراصل یہ مشاہیر بھی اپنے دور کے عام انسانوں کی ضروریات کے پیدا کردہ ہوتے ہیں اور ان کے پیش کردہ تصورات ان کے دور کی آواز ہوتے ہیں جنھیں لاکھوں کروڑوں بے زبان اور بے نام لوگوں کی ضرورتوں نے پیدا کیا۔

ادب بھی ان ہی تصورات کا ایک حصہ ہے گو ادب فلسفہ کی طرح نظریہ یا 'تصور' نہیں ہے لیکن وہ تمام احساسات و جذبات، اقدار و تصورات جو ادب میں جلوہ گر ہوتے ہیں، اپنے دور کی سماجی حقیقتوں کا عکس ہوتے ہیں اور یہ سماجی حقیقتیں دراصل ہر دور کے ایسے بے نام اور بے زبان لاکھوں کروڑوں مظلوم عوام کی ضرورتوں سے پیدا ہوتی ہیں لہٰذا ادب کا رشتہ سماجی تانے بانے سے جڑا ہوا ہے اور ادب کے تصورات ہی کو نہیں طرز بیان، تشبیہوں اور تمثالوں اور طرز بیان تک کو اسی سماجی ڈھانچے کے حوالے سے سمجھا سکتا ہے۔

مارکسیت کی تیسری شق اقتصادی ہے۔ مارکس کے نزدیک کسی شے کی قیمت کا تعین اس پر صرف ہوئی انسانی محنت سے ہوتا ہے ایسی تمام اشیا جن پر انسانی محنت صرف نہیں ہوئی عام طور پر بے قیمت اور مفت ہیں مثلاً پانی اور ہوا۔ مگر جب انھیں اشیا کو مٹے کی مشک یا آکسیجن کے سلنڈر میں انسانی محنت کے ذریعے بھرا جاتا ہے تو اس کی قیمت ہو جاتی ہے لہٰذا ہر شے میں قیمت پیدا

کرنے والی شے انسانی محنت ہے خود انسانی محنت کی قیمت بھی اسی اصول سے طے کی جا سکتی ہے۔ 24 گھنٹے مناسب خوراک اور آرام کے بعد انسان میں 6 گھنٹے کام کرنے کی قوت پیدا ہوتی ہے لہٰذا اس کے 6 گھنٹے کام کرنے کی اجرت 24 گھنٹے کی خوراک اور آرام ہے اور سرمایہ دار جب مزدور کو چھ گھنٹے کام کرنے کے بدلے صرف 6 گھنٹے کی اُجرت دیتا ہے تو دراصل وہ اس کی 18 گھنٹے کی اُجرت مار لیتا ہے اور یہی سرمایہ دار کا منافع کہا جاتا ہے۔ لہٰذا ہر نجی کاروبار جس کی بنیاد منافع پر ہو مالی استحصال اور چوری کے مترادف ہے۔

مارکسیت کے نزدیک 'دولت آفریں' ہی ساری دولت کا مستحق ہے اور محنت کے ذریعے جو مزید قیمت پیدا ہوتی ہے اس کا حق محنت کشوں ہی کو حاصل ہے۔ مارکسیت ذاتی ملکیت کی مخالفت نہیں البتہ ایسی تمام ذاتی ملکیت کی ضرور مخالف ہے جو دوسروں کی محنت کو غصب کر کے اور دوسروں کا استحصال کر کے حاصل ہوئی ہو اسی بنا پر نجی ملکیت (Personel Poety) مثلاً گھڑی، رومال یا دیگر ضروریات کی چیزوں یا Party Private ذاتی ملکیت میں مارکسیت فرق کرتی ہے۔ ذاتی ملکیت سے وہ ملکیت ہے جو منافع یعنی دوسروں کی محنت سے پیدا کردہ مزید قیمت سے عبارت ہے اس دائرے میں زمین کی ملکیت اور کارخانے کی ملکیت آتی ہے جس کا حق زمین کو جوتنے والوں اور کارخانوں میں کام کرنے والے مزدوروں کو ہے یہی اقتصادی نظریہ مارکیست کی بنیاد ہے اور ہر وہ شخص جو اس نظریے پر مبنی اقتصادی نظام کو تسلیم کرتا ہے مارکسی کہا جا سکتا ہے۔

مارکس کا نظریۂ تمدن بھی اسی اصول پر قائم ہے۔ تہذیب وتمدن کی اصل انسان کی جہد حیات ہے انسان جب دنیا میں آیا تو جنگلات کی تاریکی، موسم کی سختی اور حیوانات کے خطرے سے مقابلہ کرنے کے لیے اس نے اپنے دفاع کے لیے وہ تمام چیزیں ایجاد کیں جنھیں کلچر کے ظاہری اور باطنی شکلوں سے تعبیر کیا گیا۔ ان ہی میں اجتماعی زندگی گزارنے کے وہ اصول واقدار بھی تھے جس کو کلچر کی فلسفیانہ اساس قرار دیا گیا۔ اس لحاظ سے ہر دور کا کلچر جس میں اس کے ظاہری شعائر، باطنی اقدار اور اس کے شعور وآگہی کے سانچے بھی شامل ہیں۔ بنیادی طور پر فطرت کی اسی انسانی جد وجہد سے عبارت ہوتا ہے گویا جیسے جیسے انسانی سماج کا ڈھانچہ پیچیدہ ہوتا جاتا ہے فطرت اور

انسان کی باہمی کشمکش کی شکلیں دھندلی ہوتی جاتی ہیں اور دونوں کے درمیان تعلق زیادہ گہرا اور پیچیدہ ہوتا جاتا ہے۔ مثلاً جاگیرداری دور میں جب بنیادی اکائی دیہات تھے تو زرعی زندگی کی ضروریات کے مطابق سب لوگ دیہات میں ایک دوسرے سے ملے ہوئے اور باقی دنیا سے کٹے ہوئے تھے۔ زمین سے مشترکہ طور پر جڑے ہونے کی وجہ سے ان کی آمد و رفت محدود تھی اور گاؤں کی تقریباً سبھی ضروریات گاؤں ہی کے اہل حرفہ کے ذریعے پوری ہونے کی وجہ سے ان کی معیشت کی بنیاد منافع خوری نہیں، ضرورت تھی۔ مثلاً گاؤں بھر کو جتنے جوتوں کی ضرورت ہوتی تھی وہ گاؤں کے چمار تیار کرتے تھے اور اکثر ان جوتوں کے بدلے نقد اور جنس یا اپنی ضرورت کی دوسری چیزیں پاتے تھے۔ اس لیے اس نظام کی بنیاد پیشے پر بنی گروہوں یا جاتیوں پر تھی۔ چمار کا بیٹا چمار بننے پر اسی طرح مجبور تھا، جس طرح جاگیردار کا بیٹا جاگیردار بننے پر۔ اس طرح معیشت اور معاشرت کی بنیاد وراثت پر تھی اور اسی وراثت کی بنیاد پر نسل اور خون کو اہمیت حاصل ہوئی اور وضع داری، مروّت اور وفاداری کے وہ تصورات پیدا ہوئے جن کی اس کلچر کو ضرورت تھی۔

یہاں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ جاگیرداری نظام نے ایک انسان کو دوسرے کا غلام تسلیم کرنے کے باوجود اسے کسی نہ کسی حیثیت سے انسان ضرور تسلیم کیا تھا اور اس کا مرتبہ آنے والے سرمایہ داری دور کے مشین نما انسان سے بہتر قرار دیا تھا۔ جاگیرداری سماج چونکہ اپنی اکائی میں سمٹا ہوا سماج تھا جس کی بنیاد روایت کے احترام اور وراثت پر تھی اس لیے وہ اقدار و تصورات، قصص اور صنمیات کا ایسا وافر ذخیرہ رکھتا تھا جو کم و بیش اُس سماج کے سبھی 'مہذب' انسانوں کے لیے مشترک تھا۔

اسی کے ساتھ ساتھ چونکہ تقسیم کار واضح اور قطعی تھی اور صنعت و حرفت کی بنیاد منافع خوری پر نہ تھی بلکہ اجتماعی ضرورت بلکہ صاحب ثروت جاگیردار طبقے کی ضروریات پر تھی اس۔ لیے صنعت و حرفت سے تعلق رکھنے والے کاریگر اپنے کو اہل ہنر سمجھ کر تخلیقی سرگرمیوں کو اظہار کمال کا ذریعہ مانتے تھے اور اسے محض سرمایۂ تجارت نہ گردانتے تھے۔ مثلاً وہ چمار جو گاؤں والوں کے لیے جوتیاں بناتا ہے اس کوشش میں رہتا تھا کہ وہ جوتیاں بنانے میں کوئی امتیازی شان پیدا کرے کہ

اسے ہنر مند سمجھا جائے۔ دوسرے لفظوں میں فن کار کا رشتہ اس کے فن سے ہنوز ٹوٹا نہیں تھا اس کے سامنے وہ لوگ بھی تھے جن کی ضروریات اسے پوری کرنی تھیں اور ہنر مندی کی وہ روایات بھی تھیں جن کا احترام خود فن کار اور اس کے مخاطبین کرتے تھے گویا وہ اپنے دور کی معاشرت کا ایک حصہ تھا اجتماعی آہنگ کا ایک جز تھا۔

لیکن جب سرمایہ داری تہذیب نے صنعتی ترقی کی راہ اپنائی اور کارخانوں میں برق رفتار مشینوں نے ہزار گنا رفتار سے ضرورت کی چیزیں ایک گاؤں کے گنے چنے رہنے والوں کے لیے بنانے کے بجائے منافع کے واسطے دور دراز کی منڈیوں اور بازاروں سے مال خریدنے والے گمنام اور ان دیکھے خریداروں کے لیے بنانی شروع کیں تو اہل ہنر کا رشتہ ہنر اور اجتماعی آہنگ سے دونوں سے ٹوٹ گیا۔ اب جوتے بنانے والوں کو اپنی انفرادی ہنر مندی دکھانے کا موقع نہ تھا۔ اب اس کا اگر کچھ کام تھا تو مشین کے بٹن کو دبانا ہی تھا اب وہ ہنر مند نہ تھا، فن کار نہ تھا، خالق نہ تھا محض مزدور تھا جو کسی بھی کم علم اور بے ہنر انسان کی طرح مشین کا بٹن ہی دباتا تھا۔

دوسری طرف اب اسے ان لوگوں کے نام اور ان کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا بھی کچھ حال معلوم نہ تھا جو اس کی بنائی ہوئی اشیا کو خریدیں گے اس طرح اب سماج سے یا اپنے خریداروں سے اس کا کوئی براہ راست رشتہ نہ تھا گویا سماج کے اجتماعی آہنگ سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا اور وہ اندھے بازار کو مال فراہم کرنے والی مشین کا ایک پرزہ ہو کر رہ گیا جسے نہ اپنے فن اور ہنر مندی پر فخر کا کوئی موقع تھا اور نہ انفرادی کمال کا پندار تھا۔ ایسی حالت میں اس کا اور اس کی تخلیق کا رشتہ بھی ٹوٹ گیا وہ اپنی بنائی ہوئی چیزوں میں اب اپنی تخلیقی شخصیت کا اظہار نہ دیکھتا تھا بلکہ انھیں محض سرمایۂ تجارت جانتا تھا۔ اسی کیفیت کو مارکس نے اجنبیت Alienation سے تعبیر کیا۔

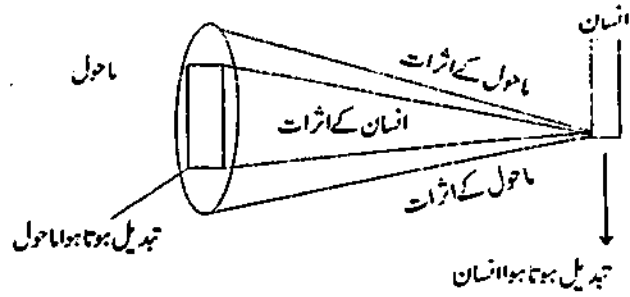
اب ان خیالات کا اطلاق ادب اور تنقیدی ادب پر کیجیے۔

سب سے پہلے تو یہ ماننا ہوگا کہ ادب دانش و آگہی، فکر و احساس، جذبہ اور حسن و جمال کے اس تانے بانے ہی کا ایک حصہ ہے جو کلچر کے ضمن میں وجود پذیر ہوتا ہے۔ یعنی کلچر انسان کی تسخیر فطرت کی جدوجہد یا تنازع للبقا کے سلسلے میں وجود میں آتا ہے ہر فرد خواہ اپنے جذبات وافکار

کو کتنا ہی نجی اور ذاتی کیوں نہ سمجھتا ہو حقیقت یہ ہے کہ اس کے ان ذاتی احساسات، جذبات اور خیالات میں ایک اچھا خاصا بڑا حصہ اجتماعی ہوتا ہے جو محض اس کی ذات تک محدود نہیں بلکہ اگر ایک مخصوص دور کے افراد کے نمائندہ احساسات، جذبات وخیالات کا موازنہ پہلے کے کسی دور کے افراد کے نمائندہ احساسات، جذبات وخیالات سے کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ایک دور کے افراد ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود دوسرے دور کے افراد کے مقابلے میں اپنے دور کے دوسرے افراد سے کہیں زیادہ قریب ہیں اسی کو روح عصر یا مذاق عصر کے نام سے تعبیر کیا گیا ہے اور ادبی اور سماجی تاریخ نویسی میں دور کی تقسیم اور تعین ان ہی بنیادوں پر ہوتی ہے۔ اب اگر احساسات، جذبات، افکار و اقدار کسی دور کی مادی حقیقتوں سے عبارت ہوتے ہیں تو کسی دور کے فکر وفن کو پہچاننے کے لیے اس دور کی مادی حقیقتوں کو پہچاننا بھی ضروری قرار پائے گا۔ یہاں دو خطرات سے آگاہ رہنا ضروری ہے جس کے بغیر مارکسی تنقید سائنٹفک مطالعے کے بجائے میکانکی ہو سکتی ہے۔

پہلا خطرہ یہ ہے کہ حقیقت کا محض یک طرفہ اور اٹھارہویں صدی کے تصور کے مطابق میکانکی طور پر مادی تصور اختیار کرلیا جائے جس کے معنی یہ ہوں گے کہ انسان اس کے احساسات، شعور، افکار و اقدار مادی ماحول کا محض ایک مجہول عکس ہیں اور انسان مادی ماحول کے ہاتھ میں محض ایک بے بس کھلونا ہے اور اپنی تقدیر بدلنے پر سرے سے قادر ہی نہیں۔ مارکس اور اینگلز نے بار بار مادے کی اس تعریف کی سخت تنقید کی ہے اور اسے میکانکی قرار دیا ہے۔ Anti Dubring اور Ludwing Fenerbach کے رد میں اپنی تصنیف میں بار بار مادے کی تخلیقی قوت اور اس میں حرکت اور...کی صلاحیت پر اصرار کیا گیا ہے۔ اٹھارہویں صدی کا فلسفہ مادے کو مجہول مطلق، غیر حرکی اور بے نمو جانتا تھا اور اسی بنا پر تمام مادہ پرست فلسفی کسی نہ کسی سطح پر آ کر مادی حالات کے جبر کا شکار ہو جاتے تھے مارکس اور اینگلز نے اس نظریے کو رد کیا۔

ایک طرف وہ مادہ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے، لیکن مادے کے جبر کا قائل نہیں کیونکہ مادے میں نمو اور حرکت کی قوتیں موجود ہیں اور جب وہ حرکت اور نمو سے متصف ہے تو یقیناً وہ اپنے آپ

کو بدلنے پر بھی قادر ہے۔ دراصل مادہ بنیادی طور پر مادہ ہونے کے باوجود ان تمام خصوصیات سے بھی متصف ہے جن کو تصور پرست فلسفی روح کے لیے مخصوص کرتے تھے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مادہ اپنے آپ کو صرف تبدیل کرنے اور تبدیل ہونے کے عمل کے دوران اور اسی واسطے سے پہچان سکتا ہے اور ادب بھی ایسا ہی ایک عمل ہے جس کے دوران انسان — جو خود مادے ہی کی ایک شکل ہے — اپنے اردگرد پھیلی ہوئی مادی زندگی کی دوسرے شکلوں اور مظاہر کو پہچانتا ہے انھیں تبدیل بھی کرتا ہے اور انھیں تبدیل کرنے کے عمل کے دوران اپنی شناخت بہم پہنچاتا ہے اور اپنے گردوپیش کا علم وعرفان حاصل کرتا ہے اور اس عمل کے دوران وہ اس تخلیقی عمل کا حصہ ہوجاتا ہے جسے مادی جدلیت نے مقدمہ Thesis ردمقدمہ Anti Thesis اور نوترکیبی مقدمے Synthesis سے موسوم کیا گیا ہے۔ گویا فرد اور ماحول یا مادی حقیقت کا رشتہ کچھ اس طرز کا ہے:

دوسرا خطرہ یہ ہے کہ مغالطے میں کوئی فرد اور ماحول کے رشتے کو اکہرا اور ایک مقابل، ایک والا رشتہ جان لے اور ایک دور کی بنیادی خصوصیات کو سمجھ لینے کے بعد اس دور کے پورے افراد کے احساسات، جذبات، افکار واقدار کو سمجھ لینے کا دعویٰ کرنے لگے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ایک دور کے مادی حالات ایک ایسی تہذیبی بنیاد ضرور فراہم کرتے ہیں جس سے اس دور کے خط و خال کی موٹے طور پر پہچان ممکن ہوجاتی ہے، لیکن ہر دور میں خود اپنی لہریں، زیریں لہریں اور مخالف اور متخالف دھارے ایسے اور اتنے ہوتے ہیں کہ ان کا الگ سے مطالعہ کرنا ضروری ہوگا اور

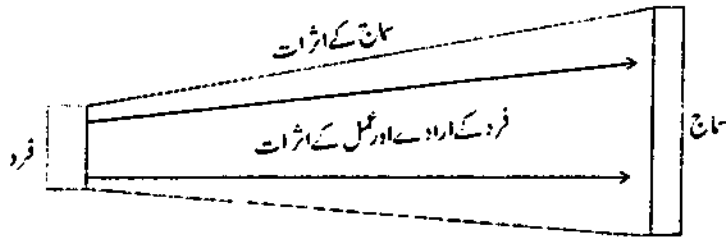
محض ایک اور ایک کی موٹے طور پر پہچان کافی نہ ہوگی۔ یہ سوال اکثر کیا جاتا ہے کہ ایک ہی دور میں مختلف طبیعتوں اور مختلف مزاجوں کے شاعر کیوں پیدا ہوتے ہیں اور مارکسی تنقید پر یہ الزام رکھا جاتا ہے کہ وہ اختلاف طبائع کی کوئی معقول توجیہہ پیش نہیں کرتی۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ الزام مارکسی تنقید پر صرف وہ لوگ ہی عائد کر سکتے ہیں جو مارکسی تنقید کے محض میکانکی تصور ہی تک رسائی رکھتے ہوں اور جنھیں یہ بھی خبر نہ ہو کہ مارکسی تنقید کا طرۂ امتیاز یہ نہیں ہے کہ اس نے ادب کا رشتہ سماج اور مادی حالات سے جوڑا، یہ کام تو برابر افلاطون کے زمانے سے لے کر تین کے تاریخی تنقید کے دور تک ہوتا آیا ہے۔ مارکس نے البتہ ان مادی حالات کی واضح تشریح کر دی اور مادی حالات کی اس اثر اندازی کو طبقاتی نظریے کی بنیاد فراہم کر دی۔ یعنی ادب کی سماجیاتی بنیادوں کو میکانکی کے بجائے فرد اور اس کے سماجی وابستگیوں کی فعالیت کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی۔ مارکس کا یہ کہنا نہیں ــــــــــــــــــــ۔ اقتصادی بنیادوں پر قائم نظام میں رہنے بسنے والے سبھی شاعر، ادیب اور دانشور ایک ہی طرح محسوس کرنے اور سوچنے سمجھنے پر مجبور ہیں۔ اس کا کہنا صرف یہ ہے کہ ان کے اندر فرق، ان کی وراثت، ان کی طبقاتی وابستگی اور نظریاتی جانب داری سے پیدا ہوگا اور اس کے اور اس کے ہم عصروں کے درمیان یگانگت اور ہم آہنگی اس دور کی اقتصادی سچائیوں اور طبقہ واری وابستگیوں سے۔

ہر فن کار کے فن کی پرتوں میں اس کی انفرادیت بھی جلوہ گر ہوتی ہے اور اس کے دور کی اجتماعیت بھی اور ان کے علاوہ بھی اور بہت کچھ۔ مارکسی تنقید اس کی دعوے دار نہیں کہ ہر دور کی صرف ایک ہی حقیقت ہوتی ہے بلکہ وہ ہر دور کی حقیقت کو مختلف ارتقا پذیر اور زوال آمادہ حقیقتوں سے متصادم مانتی ہے۔ اس لیے اگر کوئی دو ہم عصر ادیب اپنے دور کی سچائیوں کو دو مختلف زاویوں سے دیکھتے اور اپناتے ہیں تو لازم ہے کہ اس میں بہت سی پیچیدگیوں کو دخل ہے۔ مارکسیت فرد کے داخلی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتی۔ ایک فرد کسی ایک طبقے سے متعلق ہوتے ہوئے بھی اپنے کو declaress کر کے اپنے طبقے کے مفادات سے شعوری طور پر الگ اور کسی دوسرے طبقے سے نظریاتی طور پر اپنے کو وابستہ کر سکتا ہے۔

یہ صورت انسانی زندگی میں انفرادی اواجتماعی دونوں سطحوں پر پیش آتی ہے جب انسان نے پہلے پہل اجتماعی زندگی گزارنا سیکھا تو اس نے اپنے کو اس قبائلی زندگی کا تابع بنالیا جس میں سب کے محنت کرنے پر بھی صرف اتنا ہی پیدا ہوسکتا تھا کہ سب آپس میں بانٹ کر کھالیں۔ آہستہ آہستہ یہ پیداوار زیادہ ہونے لگی اور طبقاتی سماج کی بنیاد پڑی جس میں ایک گروہ کے ذمے محنت کرنا لکھا گیا اور دوسرے کا کام محض محنت سے حاصل کردہ پیداوار کی تقسیم اور انتظام ٹھہرا۔ یہ نظام آہستہ آہستہ طبقہ واری سماج کی شکل اختیار کرتا گیا اور آخرکار پورا سماج دو ایسے متضاد مفادر کھنے والے طبقوں میں بٹ گیا جو ایک دوسرے سے برسرپیکار تھے۔ اس باہمی کشمکش نے غلام اور آقا کے طبقے پیدا کیے جب انسان بیچے اور خریدے جاتے تھے اور جب یہ نظام زیادہ سے زیادہ لوگوں کے لیے ناقابل برداشت ہوگیا تو غلاموں کی بڑی تعداد نے سماجی تبدیلی کی خواہش کے ماتحت بغاوت کی اور نئے نظام کی بنیاد ڈالی تو جاگیرداری نظام کا آغاز ہوا۔ یہ نظام بھی جدلیاتی کشمکش کا شکار ہوا اور محنت کش کسانوں اور زراعت کے مالک زمین داروں کی کشمکش نے پھر ایک نئے طبقے کو پیدا کیا۔ اس طرح سرمایہ دارانہ نظام وجود میں آیا جو سرمایہ داروں اور مزدوروں کی بنیادی جدلیاتی کشمکش سے دوچار ہے اور اس نظام میں آجروں اور اجارہ داروں کے طبقوں کے درمیان ایسا ناگزیر تضاد موجود ہے جس کے ٹکراؤ سے لازمی طور پر ایک نئے نظام کی تخلیق عمل میں آئے گی۔

اس نقطۂ نظر کو صحیح تسلیم کرلیا جائے تو پہلے یہ ماننا پڑے گا کہ حقیقت کوئی ابدی، قطعی اور مستقل بالذات اصلیت نہیں رکھتی اور اس کا وجود خیال سے ہرگز نہیں بلکہ بنیادی طور پر مادے کے تابع ہے اور یہ مادی حقیقت ہر لحہ تغیر پذیر بلکہ ارتقا پذیر ہے۔ اس میں تبدیلی اس طرح نہیں ہوتی کہ تاریخ اپنے آپ کو دُہراتی رہے اور ایک ہی سماجی حالت یا ایک ہی معاشرہ بار بار لوٹ لوٹ کر واپس آتا رہے بلکہ سماجی ارتقا ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف اور بہتر منزل کی طرف رخ کرتا جاتا ہے۔ یہ مادی حقیقت انسان کے داخلی احساسات سے الگ ہے اور محض انسانی احساس کے تابع نہیں ہے جیسا کہ بعض تصور پرست فلسفیوں کا خیال تھا۔ برکلے نے کہا تھا کہ 'میں محسوس کرتا ہوں لہٰذا میں ہوں' گویا ساری دنیا محض انسانی احساسات کی مرہون منت ہے اور انسانی

احساس ہی کی بدولت اس کا وجود ہے۔ انسانی احساس نہ ہو تو مادی زندگی کا وجود بھی نہ ہو۔

اس کے برخلاف مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق مادی دنیا ایک معروضی حقیقت ہے اور اس کا وجود انسانی احساسات پر منحصر نہیں۔ اس اعتبار سے مادی دنیا انسانی محسوسات سے علیحدہ اپنا معروضی وجود رکھتی ہے۔ انسان اس مادی دنیا کا ایک حصہ ہے جس طرح مارکسی نظریے نے مادے کو غیر متحرک، جامد اور غیر نمو پذیر تسلیم نہیں کیا ہے اس طرح مادی دنیا کو مادی اور معروضی تسلیم کرنے کے باوجود مارکسیت نے انسان کے عمل اور ارادے کو اس مادی حقیقت کی تخلیق بھی قرار دیا ہے اور اس کا خالق بھی۔

انسانی خیالات اور جذبات الہامی طور پر اچانک پیدا نہیں ہوتے بلکہ وہ اپنے دور کے مادی حالات کا نتیجہ ہوتے ہیں، لیکن انسانی خیالات، جذبات اور تصورات کا مادی دنیا سے محض یک طرفہ رشتہ نہیں ہوتا۔ ان خیالات، جذبات اور تصورات سے عمل کی تحریک پیدا ہوتی ہے اور عمل مادی دنیا کو بدلتا ہے اور پھر یہ بدلی ہوئی دنیا نئے افکار کو جنم دیتی ہے اور ان افکار سے پیدا شدہ عمل دنیا کو پھر سے بدل دیتا ہے۔

چنانچہ مارکسیت کے نزدیک حقیقت کا کوئی ابدی غیر متغیر وجود نہیں ہے بلکہ حقیقت ہر لحہ تبدیل ہوتی رہتی ہے اور اس تبدیلی میں بہ یک وقت مادی اور ارادی دونوں عناصر کارفرما رہتے ہیں۔ خارجی عناصر وہ ہیں جو انسانی عمل اور ارادے سے بڑی حد تک آزاد ہیں اور خود مادے کی اندرونی جدلیت سے پیدا ہوتے ہیں۔

دوسری طرف ارادی عناصر ہیں جو انسان میں مادی حالات سے ناآسودگی کی بنا پر تبدیلی کی خواہش کو بیدار کرتے ہیں اور اس کے نتیجے کے طور پر فکر و عمل کی نئی راہیں سجھاتے ہیں اور آخر کار عمل کے ذریعے سماج کو بدل ڈالتے ہیں۔ اس پوری بحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ:

1. حقیقت اضافی ہے۔
2. ہر لمحہ تغیر پذیر اور جدلیاتی ہے
3. حقیقت کی تبدیلی اور جدلیت خیالات افکار اور اقدار میں تبدیلی پیدا کرتی ہے اور پھر ان خیالات، افکار اور اقدار کے ذریعے عمل کی قوتیں بیدار ہوتی ہیں جو سماج کو بدل ڈالتی ہیں انسان کی سبھی ذہنی، جذباتی اور عملی سرگرمیاں اس تغیر پذیر جدلیاتی سماج کے تابع ہیں اور اس کے مطابق تبدیل ہوتی رہتی ہیں اور سماج کو تبدیل کرتی رہتی ہیں۔

مارکسیت نے اسے بنیاد اور اس کے اوپر قائم کردہ ڈھانچے Superstructure کی اصطلاحوں میں بیان کیا ہے۔ اس مرحلے پر یہ سوال اکثر اٹھایا جا سکتا ہے کہ ادب کو دوسرے افکار وخیالات کی صف میں شامل کرنا مناسب ہوگا یا نہیں۔ ادب نہ تو محض خیالات کا مجموعہ ہے، نہ محض جذبات کا ذخیرہ، نہ اس میں فلسفے کی طرح نظریات سے بحث کی جاتی ہے نہ اس میں اقدار کے قائم اور ثابت کرنے کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے اس کا بنیادی کام نہ تو کسی حقیقت کو ثابت کرنا ہے نہ کسی نظریے کو رد کرنا۔ اس کا پورا لہجہ اور پیرایہ جمالیاتی اور کیفیاتی ہوتا ہے اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ ناول کا قصہ حقیقی[1] نہیں ہے اور شاعری میں جن باتوں کو ادا کیا جا رہا ہے وہ[2] مبالغہ آمیز بھی ہیں اور لغوی معنوں[3] میں درست نہیں ہیں۔ ادب سے عام قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ ایسی

---

1. مثلاً 'انارکلی' کے واقعے کے تاریخی طور پر غلط ثابت ہو جانے پر بھی امتیاز علی تاج کے ڈرامے 'انارکلی' کی جمالیاتی معنویت قائم ہے یا مراثی انیس کے کرداروں کے ہندوستانی لباس اور لکھنوی رسم ورواج کی تصویر کشی گو تاریخی اعتبار سے خلاف واقعہ ہے لیکن مراثی کے ادبی کیف کو مجروح نہیں کرتی۔
2. مثلاً نہایت متشرع شاعر بھی شراب کے مضامین نظم کرتے ہیں اور اس قسم کے مضامین قابل گرفت تصور نہیں کیے جاتے یا اس قسم کے مضامین:

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں اپنا　　یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک

اگر نثر میں ادا کیے جائیں اور ادب کے باہر کسی اور صنف میں ہوں تو قابل گرفت قرار دیے جائیں گے۔

3. اسی طرح کون اس شعر کے لغوی معنی کو درست خیال کرے گا:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا　　لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

صورت میں اس پر خیالات وافکار اور جذبات واقدار کے احکامات نافذ کرنا کس حد تک درست اور مناسب قرار دیا جاسکتا ہے۔

اس مسئلے پر مختلف مارکسی[1] مفکرین میں باہمی اختلافات پائے جاتے ہیں کہ ادب کو اس نہج سے خیال پارہ کہا جاسکتا ہے اور اس کے ذریعہ نظریات Ideology کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے یا نہیں؟ اور اگر ادب کو اس Supersturcture جدلیاتی چوکھٹے سے الگ کیا جائے اور اسے جمالیات کی الگ منطقے میں رکھا جاسکتا ہے تو پھر اس کے ساتھ فنون لطیفہ کی دیگر اصناف کو تو یہ حق ادب سے بھی پہلے پہنچتا ہے اس سوال پر غور کرنے کے لیے دو نئے نکات کو زیر غور لانا ضروری ہے۔ اول یہ کہ جمالیات کو سماجی زندگی کے دوسرے شعبوں سے اور انسانی نفسیات واحساسات کے نظام سے الگ کرنا درست ہوگا یا نہیں۔ دوسرے کیا جمالیات خیالات کے بغیر یا تصورات کو بیدار کیے بغیر حظ پہنچاتی ہے یا اس کا تعلق کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی قسم کے تصورات واقدار سے ہونا لازمی ہے۔

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے اس کا رشتہ طبیعات سے جا کر ملتا ہے۔ انسان جن اعصاب اور حواس سے محسوس کرتا ہے وہ عام تجربات وکیفیات اور جمالیاتی تجربات وکیفیات کے لیے ایک ہی ہیں یعنی جمالیاتی کیفیات کے تجربات کے لیے نہ کوئی غیر معمولی اعصاب ضروری ہیں اور نہ ان کیفیات وتجربات کو زندگی کی دوسری کیفیات یا تجربات سے الگ کیا جاسکتا ہے اس لحاظ سے جمالیاتی تجربہ محض نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہوسکتا ہے لیکن دوسرے تجربات اور کیفیات سے مکمل طور پر علیحدہ قرار نہیں دیا جاسکتا بلکہ یوں بھی ہوتا ہے کہ اکثر جمالیاتی کیفیت کسی عام تجربے کی محض ایک جہت ہوتی ہے مثلاً گلاب کا پھول ایک ماہر نباتات کے لیے مختلف قسم کا موضوع ہے لیکن اسی گلاب کے پھول کو جب شاعر دیکھتا ہے تو اسے جمالیاتی معنویت دے دیتا ہے 'اے گل بتو خرسندم تو بوئے کسے داری' یا نپولین کا حملہ روس مورخ کے لیے مختلف نقطۂ نظر سے مطالعے کا موضوع ہے مگر ٹالسٹائے کے مشہور ناول 'وار اینڈ پیس' (جنگ اور امن) میں اس واقعے کے جمالیاتی خط وخال ابھرتے ہیں پھر یہ بھی قابل غور ہے کہ اکثر صورتوں میں جمالیاتی کیفیات

1. ڈاکٹر رام بلاس شرما اور Earnest Fisher دونوں کے یہاں ادب کے بارے میں یہ تحفظات موجود ہیں۔

بیدار کرنے والی اشیا، بیانات یا نظارے دوسری معنویتوں کے بھی حامل ہوتے ہیں بلکہ یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ جمالیاتی معنویت اکثر دوسری معنویتوں کی اعلیٰ ترین رفعتوں ہی سے پیدا ہوتی ہے خواہ یہ معنویت متصوفانہ اور روحانی ہو یا سیاسی اور اخلاقی، ادب ہی کے اعلیٰ ترین نمونے وہ ہیں جو جمالیاتی خود کفالتی سے منکر ہیں مثلاً انجیل مقدس یا شیکسپیئر کے ڈرامے یا ٹالسٹائی کے ناول جو لوگ جمالیات کو ایک خود کفالتی طرز حیات مان کر اسے متصوفانہ Cult کی حیثیت دینا چاہتے ہیں وہ خود بھی جانے انجانے جمالیات کے ساتھ یک متصوفانہ قدر کا اضافہ کرتے ہیں۔

اس لحاظ سے جمالیات — فنون لطیفہ اور ادبیات میں ظاہر ہونے والے سبھی تجربات و کیفیات عام انسانی زندگی کے تجربات و کیفیات ہی کا ایک حصہ ہیں اور ان پر انسانی زندگی اور اس کے تجربات و کیفیات، اقدار و تصورات پر عائد ہونے والے سبھی قاعدوں اور ضابطوں کا اطلاق ہوتا ہے۔

اس ضمن میں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادب اور فن میں ظاہر ہونے والے افکار و تصورات کو کس حد تک افکار و تصورات کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے یعنی ادب میں محض خیال یا نظریہ ظاہر نہیں کیا جاتا بلکہ اس کا لطف محض فلسفیانہ خیال کے بجائے پیرایۂ بیان میں ہوتا ہے۔

کیا ادب کو ان دیگر علوم کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے جن کا تعلق شعور سے ہے اور جو اپنے دور کے علم اور بصیرت کو پیش کرتے ہیں مثلاً سائنس یا فلسفہ کیونکہ دونوں کی بنیاد اطلاعات یا معلومات پر ہے جبکہ ادب کی بنیاد کیفیات پر ہے۔ سائنس، فلسفے، تاریخ اور دیگر علوم کے حسن و قبح اس نفس مضمون پر منحصر ہے جسے وہ بیان کرتے ہیں ان معلومات کی اہمیت پر ہوگا جو ان میں دی گئی ہیں جب کہ ادب سے محض یہ توقعات نہیں کی جا سکتی۔ ادب پیرایۂ بیان سے الگ کیا ہی نہیں جا سکتا، اس میں گو ایسے مضامین بیان کیے جا سکتے ہیں، جو پہلے بھی بیان ہو چکے ہیں یا جن میں تخیل کی رنگ آمیزی غالب ہے لیکن اس کا حسن اس کیفیت میں ہے جو وہ بیدار کرتے ہیں اور اس کیفیت کو بیدار کرنے میں نفس مضمون کو انداز بیان سے اور معنی کو ہیئت سے الگ نہیں کیا جا سکتا ایسا

نہیں ہے کہ پہلے شاعر نفس مضمون سوچے اور پھر اس کے لیے کوئی ایسی پرکشش اوردل آویز ہیئت تلاش کرے جس سے نفس مضمون کو شکر کی گولی میں کونین کی طرح لپیٹ کر پیش کیا جا سکے بلکہ ادب میں تخلیقی تجربہ ایک مکمل وحدت کی طرح معنی اور ہیئت کا ایک مکمل امتزاج ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ادب کو نظریاتی یا معلوماتی ادب کے تحت نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ بات اس لیے بھی درست ہے کہ ادب میں جو بیانات دیے جاتے ہیں ان سے براہ راست اور منطقی استدلال کے ذریعے معنی برآمد نہیں کیے جا سکتے نہ انھیں لغوی مفہوم میں سمجھا جا سکتا ہے اور نہ اس اعتبار سے ان کی گرفت ممکن ہے ادب کا اپنا مخصوص طریق کار ہے جو لفظیات کا مخصوص استدلال اور علامتوں، تشبیہوں، استعاروں اور مختلف پیرایۂ اظہار سے عبارت ہے۔ اس لحاظ سے ادب میں جن تصورات، اقدار و افکار کا اظہار ہوتا ہے ان کی اہمیت محض تصور، قدر یا فکر و خیال کی نہیں ہوتی بلکہ ان کی ادبی اہمیت فکر و تصور کے ساتھ ساتھ لازمی طور پر اس کے اسلوب کی بنا پر بھی ہے یعنی محض خیال اہم نہیں بلکہ نفس مضمون اور اسلوب بیان، دونوں سے مل کر پیدا ہونے والی وہ کیفیت اہم ہے جو بہ یک وقت جمالیاتی اہتزاز بھی بخشتی ہے اور اسی کیفیت کے ذریعے ارفع بصیرت بھی۔ بقول ممتاز حسین 'زبان (لہٰذا اسلوب بیان پر) خیال کی حقیقت ہے۔ الفاظ کے ذریعے ہی ہم اشیا کو مسمّٰی کرتے ہیں۔ شاعر زبان کے ذریعے اشیا کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ ان کے تصور کو پیش کرتا ہے لیکن اسے اس قدر محسوس صورت میں پیش کرتا ہے کہ آپ کو شے اور اس رشتہ یا خیال دونوں نظر آتے ہیں۔ شاعری کا سحر اسی میں ہے ایک مجرد ذریعہ اظہار کو ایک محسوس ذریعہ اظہار میں تبدیل کرے...زبان کوئی اس قسم کا میڈیم نہیں ہے جیسے کہ پتھر ہو کہ اس کو تراشنا فن کار کا کام ہے۔ زبان کو استعمال کرنے کے معنی ہیں...سطح پر ایک تصور کو دوسرے تصور سے نسبت دینا اور شاعری انھیں معنوں میں معنی آفرینی ہے۔'

اس اعتبار سے نفس مضمون اور اسلوب بیان پیرایۂ اظہار کے سبھی پہلو ایک وحدت ہیں اور ایک جز کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا اور ہیئت پر موضوع یا موضوع اور نفس مضمون پر ہیئت کو ترجیح دینے کی پوری بحث ہی تحصیل حاصل ہو کر رہ جاتی ہے اور یہ وحدت لازمی طور پر ایک وسیع تر اور compact بصیرت سے عبارت ہے اور اس بصیرت پر کیا بحیثیت نفس مضمون کیا

بحیثیت اسلوب ـــــ انفرادی اور اجتماعی زندگی کے بھی قوانین نافذ ہوتے ہیں۔

مارکس کے نقطۂ نظر سے یہ قوانین محض اتفاقی نہیں ہیں بلکہ سماجی ارتقا کے ضابطے کا ایک حصہ ہیں اور انسانی زندگی تاریخ کا ایک مخصوص سائنسی رُخ اپنانے پر مجبور ہے۔ یہ رخ مقدرات میں سے نہیں ہے بلکہ سماجی ارتقا پر اثر انداز ہونے والے مختلف عناصر کی باہمی کشمکش کی مادی جدلیت سے عبارت ہے۔

جہاں تک اس نقطۂ نظر سے ادب کے مطالعے کا سوال ہے اس سے شاید مکمل اختلاف ممکن نہیں لیکن ادبی نقادوں کا ایک گروہ جو عملی تنقید یا خالص 'ادبی' تنقید کا قائل ہے وہ سماجی ارتقا کے پس منظر میں ادب کی تفہیم کو ادب کے دائرے سے باہر کا عمل سمجھتا ہے اور اسے عمرانیات کا ایک شعبہ قرار دے دیتا ہے جب کہ مارکسی تنقید اس عمل کو ادب کا اندرونی عمل جانتی ہے اور اس کے بغیر ادب کی تفہیم و تنقید کو نا تمام اور ناقص سمجھتی ہے کیونکہ سماجی ارتقا کے ضابطوں کو نظر انداز کر کے ادبی فکر و اسلوب کی تبدیلیوں کے اسباب کو نہیں سمجھا جا سکتا ہے نہ کسی فن پارے کے اندر ظاہر ہونے والے تضادات کو پہچانا جا سکتا ہے۔ البتہ ادب (اور فنون لطیفہ کی دیگر اصناف) کے ذریعے ظاہر ہونے والے اقدار و تصورات ادبی پیرایے میں اور ایک مخصوص طریق کار سے اظہار پاتے ہیں اور ادب کے بیانات کو دوسرے بیانات کی طرح بالکل لغوی معنوں میں جوں کا توں نہیں سمجھا جا سکتا نہ اس پر نظریے کا اطلاق ان معنوں میں ہو سکتا ہے جن معنوں میں فلسفیانہ تحریروں میں ہوتا ہے مثلاً

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسا
مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی

سے یہ مراد نہیں لی جا سکتی کہ واقعی مومن بغیر تیغ ہی لڑتا ہے یا غالب:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

سے یہ مراد نہیں لی جا سکتی کہ یہاں بے تیغ لڑنا ہی مراد ہے یا اگر کوئی شاعر تصوف کا مضمون باندھ

دیتا ہے تو اس سے اس کا صوفی ہونا لازم نہیں آتا یا اس قسم کے اشعار میں:

وہ آئے ہیں پشیماں لاش پر اب
تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے

یہ لازم نہیں ہوتا کہ شاعر نے یہ شعر مرنے کے بعد قبر میں تصنیف کیا ہو۔ ادب میں اقدار و تصورات کے طرز اظہار اور دیگر علوم میں شعور کے طرز اظہار کا باہمی فرق ظاہر کرتے ہوئے ولادمر شربینا نے لکھا ہے:

"The most widespread error leading to one sided view of the nature of art is Primitive identitification of the general principals or artist. For although form in art is undoubtedly inseparature from its form its congnitive function, the cognitive and expressive principlas of art are by no means indentical V ladinir Shcherpnagr." 1

ترجمہ: 'سب سے زیادہ عام غلطی (جس سے فن کے بارے میں یک رخا تصور پیدا ہوتا ہے) ادراک و آگہی سے عام اصول کو اور فن کی ہیئت کے اصول عامیانہ طور پر ایک قرار دینا ہے۔ ہر چند کہ فن میں ہیئت بلاشبہ اس کے ادراک و آگہی کے عمل سے الگ نہیں کی جاسکتی مگر فن میں ادراک اور اظہار کے اصول کسی طرح بھی ایک نہیں ہیں۔'

غرض مارکسیت جہاں ادب کے مخصوص پیرایۂ اظہار کا احترام کرتی ہے وہاں واضح طور پر ادب کو زندگی کے دوسرے وسائل اظہار کی طرح ایک وسیلہ جانتی ہے جو دوسرے وسائل سے کسی قدر مختلف ہے لیکن لازمی طور پر ان کا حصہ ہے اور لازمی طور پر زندگی کی بدلتی ہوئی آگاہی اور حسیت کا ذریعہ اظہار بھی ہے اور انھیں متاثر کرنے اور تبدیل کرنے کا وسیلہ بھی۔

---

1. Lenin & Priblems of Literature Progress Publishers, Mascow, 1974, P.158

یہ اعتراض بار بار دہرایا جاتا رہا کہ مارکس اور اینگلز کے افکار فلسفے اور اقتصادیات کے شعبوں سے متعلق تھے اور انھیں ادب سے دلچسپی نہ تھی اس لحاظ سے ان کے خیالات کا اطلاق ادب پر نہیں کیا جاسکتا اور بعد کو لینن اور ماؤ وغیرہ نے جو کچھ ادب کے بارے میں لکھا وہ دراصل پارٹی لٹریچر یا پارٹی کے خیالات کے پرچار کرنے والے پروپیگنڈے کے نیم صحافتی اور نیم وضاحتی 'ادب' کے بارے میں تھا دونوں باتیں غلط فہمی پر مبنی ہیں۔

اول تو مارکس اور اینگلز، لینن اور ماؤ سبھی کو ادب سے گہری دلچسپی تھی ہر چند ٹراٹسکی کے اس جملے میں صداقت ہے کہ 'دنیا میں بہت سے ایسے لوگ ہیں جو انقلابی کی طرح سوچتے ہیں اور Philistines کی طرح محسوس کرتے ہیں' لیکن یقیناً مارکس اور اینگلز اس قبیلے سے مختلف تھے دونوں نے اپنے افکار و تصورات کو ہی نہیں احساسات و جذبات کو بھی ایک مربوط ڈھنگ سے ایک عالمی نقطۂ نظر سے ہم آہنگ کیا تھا۔ مارکس نے غنائیہ شاعری کی ہے، منظوم ڈرامے کا ایک باب اور لارنس اسٹرن سے متاثر ہوکر ایک مزاحیہ ناول تصنیف کیا جو نا تمام رہ گیا۔ مارکس کی تمام تحریریں خواہ وہ اقتصادیات سے متعلق ہوں یا فلسفے اور سیاست سے ادبی حوالوں اور اقتباسات سے بھری ہوئی ہیں۔ آرٹ اور مذہب کے موضوعات پر غیر مطبوعہ مضامین کے مسودات موجود ہیں ڈرامے کی تنقید پر باقاعدہ رسالہ نکالنے کا منصوبہ مارکس نے بنایا تھا۔ بالزاک پر مستقل تصنیف اور جمالیات پر تفصیلی مقالہ لکھنے کا بھی ارادہ مارکس نے کیا تھا۔

مارکس کو سفاکلیز کے یونانی ڈراموں سے لے کر ہسپانوی ادب تک اور لک ری شی ایس سے لے کر برطانیہ میں مقبول ہونے والے سستے ادب تک سے جو واقفیت اور گہری دلچسپی تھی وہ حیرت ناک ہے۔ برسلز میں مزدوروں کا جو حلقہ مارکس نے بنایا تھا اس کا ہر ہفتہ ایک جلسہ آرٹ اور ادب کے موضوعات کے لیے وقف ہوتا تھا۔ مارکس تھیٹر کا رسیا تھا، شاعری کا دلدادہ تھا اور ہر قسم کی ادبی اصناف کے مطالعے کے لیے اپنی مصروفیات سے وقت نکال لیتا تھا۔ اینگلز کے نام اپنے خط میں وہ اپنی تصانیف کی 'فنی وحدت' کا تذکرہ کرتا ہے اور اپنے اور دوسرے مصنفین کے اسلوب کے فنی پہلو سے غافل نہیں رہتا۔ مارکس کی اولین صحافتی تحریروں میں وہ مضمون ہے جو اس نے ادبی

اظہار کی آزادی پر لکھا ہے اور جمالیاتی تصورات کی نشان دہی مارکس کی ان تحریروں میں بھی کی جا سکتی ہے جو اقتصادی نظریات کے بارے میں ہیں[1]۔

ان میں اکثر باتیں اینگلز کے بارے میں ہی نہیں لینن اور ماؤ کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہیں۔ لینن نے نہ صرف ٹالسٹائے پر متعدد مضامین لکھے بلکہ ادب پر اپنے خیالات کا اظہار جابجا کیا ہے وہ مایا کافسکی اور گورکی کا دوست ہی نہیں تھا بلکہ پشکن کا عاشق تھا اور متعدد یورپی مصنفین کے کلام سے لطف لیتا تھا۔ ماؤ تو خود شاعر تھا اور اپنی انقلابی جدوجہد کے ساتھ شعر وشاعری کے لیے بھی برابر وقت نکالتا تھا۔

اس سے ثابت ہے کہ مارکسی نظریے کے بانی ادب سے بے نیاز نہیں رہے ہیں لیکن مسئلے کا دوسرا اور اہم تر پہلو یہ ہے کہ کسی نظریے سے ادبی تنقید و تفہیم میں فیض اٹھانے کے لیے یہ ہرگز ضروری نہیں ہوتا کہ اس نظریے کو بنیادی طور پر ادب کے لیے وضع کیا گیا ہو مثلاً فرائڈ کے تحلیل نفسی کا تعلق براہ راست ادب سے نہیں اور نہ فرائڈ کے مقاصد بنیادی طور پر ادبی ہیں۔ ایٹم کی دریافت یا ایٹم کی شکست، ڈارون کے نظریۂ ارتقا کا تعلق ادب سے نہیں یہی حال ان تمام سائنسی دریافتوں کا ہے جنھوں نے فکر وفن پر عہد آفریں اثرات ڈالے مگر ان کے مقاصد ادبی نہیں تھے۔ یہی حال تصوف اور اخلاقی اقدار کا بھی ہے۔ اس طرح تخلیقی ادب اور ادبی تنقید دونوں جس طرح سائنس اور فلسفے کے عہد آفریں تصورات سے متاثر ہوتے ہیں (خواہ ان تصورات کی بنیاد ادبی ہو یا نہ ہو) اسی طرح مارکسزم یا دوسرے تصورات سے بھی ان کا متاثر ہونا لازمی ہے اور محض اس بنیاد پر مارکسزم کے ادبی نتائج کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ مارکس کے مقاصد ادبی نہیں تھے۔

عام طور پر مارکسی نظریۂ تنقید سے ادب اور سماج کے باہمی رشتے پر اصرار مراد لی جاتی ہے جو اس اعتبار سے درست نہیں کہ مارکس سے بہت پہلے ادب کے سماجی رشتوں پر زور دیا جاتا رہا

---

1. اس سلسلے میں ٹیری ایگل ٹن کی کتاب 'مارکسزم اینڈ لٹریری کریٹی سزم' مطبوعہ میتھیون اینڈ کو لندن 1976 اور ایم لیف شٹز (M. Lifeshitz) کی کتاب 'فلاسفی آف آرٹ آف کارل مارکس' لندن، 1973 The philosophy of Art of Karl Mark (London - 1973) ملاحظہ ہوں۔

ہے اور یقیناً اس تعلق کا اظہار مارکس کا کارنامہ نہیں ہے۔ افلاطون نے فن کو سماجی طور پر غیر مفید ہونے کی بنیاد پر رد کیا۔ ارسطو نے کتھارسس کے ذریعے یہ رشتہ قائم کیا اور اس کے بعد لان جائی نس نے اہتزاز کے ذریعے اس کی ایک وجدانی بنیاد تلاش کی۔ عرب قبیلے شاعر کو قبیلے کی عزت جان کر اسے امن کے زمانے میں اپنے مسائل کا حل کرنے والا اور جنگ کے زمانے میں حوصلے بڑھانے کا وسیلہ مانتے تھے۔ ڈرائیڈن کا قومی ادب کا تصور ادب کا رشتہ قومی سماج سے جوڑتا تھا۔ ادبی تنقید میں ایسے لاتعداد نقاد موجود ہیں جن کا مارکسی نظریات سے دور کا بھی تعلق نہیں، لیکن وہ ادب کو سماجی سیاق و سباق سے جوڑتے آئے ہیں۔ شیلی اور بائرن، جان رسکن، سینٹ بو، ٹین، میتھو آرنلڈ وغیرہ کی مثالیں کافی ہیں۔ اسی طرح فلسفوں میں ہیگل تاریخ کے پس منظر میں ادب کے مطالعے کا آغاز کر چکا تھا جس کے اثرات مارکس کے جمالیاتی تصورات پر بھی واضح ہیں۔

البتہ یہ صحیح ہے کہ ادب کے سماجی رشتے کو مارکس اور اینگلز نے اپنے تمام پیش روؤں سے کہیں زیادہ وضاحت اور قطعیت سے پیش کیا۔ ان کی کتاب 'دی جرمن آئیڈیالوجی' (The German Ideology، تصنیف 6-1845) کا مشہور اقتباس ہے:

'The production of ideas, concepts and consiousness is first of all directly interwoven with the material intercourse of man. The language of real life. Conceiving, thinking, the spiritual inter-course of man, appear here as the direct afflux of men's material behaviour... We do not proceed from what man say, imagine, conceive, nor from men as described, thought or imagined, or conceived, in order to arrive at corporal man, rather we proceed from the really active man... consiousness does not determine life; Life

determines consciousness...'

اس بیان سے ظاہر ہے کہ مارکس اور اینگلز کے نزدیک ہر قسم کے احساسات، جذبات، خیالات، افکار واقدار کی بنیاد سماجی زندگی پر ہے۔ اسی خیال کو حالی نے مارکس کے بیان کے تقریباً نصف صدی بعد ان الفاظ میں ادا کیا کہ 'خیال بغیر مادے کے پیدا نہیں ہوتا'۔ مارکس اور اینگلز کے اس بیان کی مزید توضیح 1859 میں ان کی دوسری A contribution to political Economy میں ملتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> 'In the social production of their life, men enter into deffinite relations that are idispensable and independent of their will, relations of production which correspond to a deffinite stage of development of their national productive forces. The sun total of these relations of production constituting the economic structure of society, the real foundation, on which rises a legal and political super structure and to which correspond definite forms of so that consciousness. The mode of production of material life conditions the social political and intellectual life process in general. It is not the consiousness of men that determines, their being, but on the contrary, therir social being that determines their consciousness.'

اس سے مراد یہ ہوئی کہ جسے ادب میں حقیقت کا نام دیا جاتا ہے وہ دراصل کسی دور کے ذرائع پیداوار کے تابع ہوتی ہے اور مارکس اور اینگلز دونوں ہی سماج کے سبھی تصورات واقدار کو ان

ہی ذرائع پیداوار اور ان سے ابھرنے والے رشتوں کا ڈھانچہ تسلیم کرتے ہیں۔

اس سے مراد یہ ہے کہ ادب اور دیگر تمام انسانی فکر و عمل کے شعبوں میں جو احساسات، جذبات اور خیالات ابھرتے ہیں وہ محض اتفاقی نہیں ہوتے بلکہ مخصوص سماجی عوامل کا نتیجہ ہوتے ہیں اور سماج معاشی اور اقتصادی طور پر جس منزل پر ہوگا اسی قسم کے پیداواری رشتے قائم ہوں گے اور انھیں پیداواری رشتوں کے نتیجے کے طور پر مخصوص سماجی نظام وجود میں آئے گا اور اس مخصوص سماجی نظام میں اخلاق اور مذہب کے ضابطے، ادب اور فن کے سانچے، غرض انسانی اقدار و تصورات کا پورا نظام ابھرے گا۔ مثلاً اگر کسی ایک علاقے کی معیشت کا دارومدار زراعت پر ہے تو ایسے سماج میں باہمی رشتے بڑی حد تک خود کفالتی معیشت پر مبنی ہوں گے۔ ایک گاؤں کے رہنے والے زیادہ تر آپس ہی میں اپنی ضروریات پوری کریں گے۔ زراعت کی ضرورتوں کی بنا پر زیادہ وقت گاؤں میں گزاریں گے۔ چمار گاؤں والوں کی ضرورت کے مطابق جوتیاں بنائے گا اور ان کی ضرورت پوری کر کے ان سے غلّہ اور اپنی ضرورت کی دوسری چیزیں لے لے گا۔ پیشے کی بنیاد پر ذات پات یا اونچ نیچ کے تصورات ابھرنے کا بھی امکان ہے۔ شام کو چوپال میں گاؤں کے لوگ جمع ہوں گے اور آمد و رفت کی ذرائع کے زیادہ عام نہ ہونے کی وجہ سے گاؤں کے رہنے والوں کے تجربات بھی کسی قدر یکساں ہوں گے۔ لہٰذا ایسی لوک کہانیوں یا لوک گیتوں کے عام ہونے کا بھی امکان ہے جس میں سبھی گاؤں والے شریک ہوں یا جو ان کے اجتماعی تجربات یا اجتماعی شعور کا حصہ ہوں اس کے مقابلے میں مشینی صنعتی نظام میں آمد و رفت کے ذرائع عام ہونے اور کاروباری ضرورتوں کی وجہ سے بھاگ دوڑ اور دفتری اور صنعتی مصروفیت کے زیادہ ہونے کی وجہ سے ایسے پیداواری رشتے قائم ہوں گے جن میں فرد زیادہ تنہا ہے اور ہر دوسرے فرد سے روزی اور کاروبار کے لیے مقابلے کے لیے مجبور ہے۔ اونچ نیچ اور ذات پات کی جگہ افادیت اور کاروباری پن نے لے لی ہے اور چوپال کے اجتماعی تجربات کے ادب کی جگہ رسالے، فلم، اخبار، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے فرد کو اپنے ڈرائنگ روم یا اپنی 'چال' میں محصور کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیداواری رشتے سماج کی اقتصادی ضروریات سے وجود میں آئے اور ان پیداواری رشتوں نے براہ راست

ایک خاص قسم کی آگہی اور حسیت کو پیدا کیا جو اس دور کے ادب میں جھلکنے لگی۔

اس مرحلے پر لینن کے اس اقتباس پر غور کر لینا ضروری ہے جس میں انفرادی اور اجتماعی تجربات کے باہمی رشتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے:

'The universal exists only in the individual and through the individual. Every individual is (in one way or another) a universal. Every universal is (fragment or an aspect or the essence of) the individual. Every universal only approximately embraces all the individual objects. Every individual enters incompletely into the universal etc. Every individual is connected by thousands of transition with other kinds of indiviuals (things, phenomena, processes) etc.'

{Cellected works Vol. 38 P.361}

مختصراً مارکسی نقطۂ نظر سے ہر تجربہ خواہ وہ کسی فرد کا کیوں نہ ہو لازمی طور پر اپنے دور کی سماجی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی کرتی ہے اسی نقطۂ نظر سے لینن نے کہا تھا کہ:

'If we have before us a really great artist he must have reflected in his work atleast some of the essential aspects of the revolution in Literature and Art.'

[Moscow, 1970, p.28]

سماج کی عکاسی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ سماج مارکسی نقطۂ نظر سے:

(الف) مختلف، متضاد اور متصادم طبقوں سے عبارت ہے۔

(ب) ہر وقت تغیر پذیر ہے۔

(ج) عکاسی کرنے والا فرد خود بھی سماج کے معینہ طبقاتی اور پیداواری رشتوں کی مخلوق ہونے کے باوجود اپنی بصیرت، حسیت اور طبقاتی وفاداریوں کے مطابق اپنے نقطۂ نظر سے عکاسی کرتا ہے وہ کیمرے کی طرح بے روح نہیں بلکہ ذاتی انفرادی شخصیت، ذوق اور اقدار رکھتا ہے۔

اس طرح ہر دور کا ادب اپنے سماج کی عکاسی کرتا ہے اور اس عکاسی کے معنی صرف یہ ہوتے ہیں کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کے کسی نہ کسی طبقے کی عکاسی کرتا ہے اور کسی نہ کسی طبقے کے نقطۂ نظر سے عکاسی کرتا ہے چونکہ طبقوں کی نوعیت اور ان کے باہمی رشتے پیداواری ضرورتوں کی بنیاد پر بدلتے رہتے ہیں اس لیے ہر سماجی عکاسی دراصل طبقاتی عکاسی اور طبقاتی نقطۂ نظر سے عکاسی ہے اگر کوئی طبقہ اپنے دور کی معاشی اور اقتصادی ضرورتوں کے مطابق پیداواری رشتوں میں صالح تبدیلی لانے کے حق میں ہے تو اس کے ادب میں اسی قدر صالح اور ترقی پسند اور انقلابی حسیت ظاہر ہوگی اسی طرح اگر وہ اپنے دور کے پیداواری رشتوں سے مطابقت نہیں رکھتا تو اس طبقے کی اقدار اسی قدر فرسودہ اور رجعت پسندانہ ہوتی جائیں گی اور عین ممکن ہے کہ اس طبقے کی عکاسی کرنے والے اپنی تخلیقی توانائیوں کو سلب ہوتا محسوس کریں۔

یہاں ایک دوسری پیچیدگی سامنے آتی ہے طبقاتی رشتے سیدھے سادے نہیں ہوتے آپس میں ٹکراتے اور ملتے رہتے ہیں اور یہ لازمی نہیں ہے کہ کسی ایک طبقے سے تعلق رکھنے والا فرد یا ادیب دوسرے طبقوں کے نظریات و اقدار سے کسی قسم کا اثر قبول ہی نہ کرے اس کے برخلاف یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ برسر اقتدار طبقے کے خیالات، افکار و اقدار، رویے اور تہذیبی رسم و رواج، دوسرے طبقوں کو بھی متاثر کرتے ہیں اور اکثر دوسرے طبقوں کے لیے متبادل نظام اقدار وضع کرنے میں رکاوٹ بن جاتے ہیں اس لیے ہر فرد اور ہر شاعر اور ادیب کی شخصیت اور فن میں طبقاتی تہذیبوں اور رویوں کی یہ باہم متصادم اور متضاد جدلیت نظر آتی ہے جس میں اس کی اپنی وراثت، اپنی تربیت اور مزاج اور اس کا اپنا شعور اور ادراک بھی حصہ لیتے ہیں۔ ادبی تنقید محض لیبل چپکانے کا کام نہیں ہے بلکہ ادیب کی تخلیقات میں اس کی شخصیت، اس کے دور اور اس کے دور کی

طبقاتی وفاداریوں کے باہمی تضاد اور توازن کی تلاش اور تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتی۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ہر دور کے ادیب اور ہر دور کا ادب مختلف قسم کی متضاد اور متصادم طبقاتی حقیقتوں کا عمل نظر آئے گا۔ بالزاک کے بارے میں مارکس کے خیالات اور لیو ٹالسٹائی کے بارے میں لینن کے خیالات سے ان تضادات کا اندازہ ممکن ہے۔ مارکس نے یہ تسلیم کیا ہے کہ بالزاک کی ہمدردیاں شعوری طور پر مائل بہ زوال جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ ہیں۔ اسی طرح لینن نے تسلیم کیا ہے کہ ٹالسٹائی کے ہاں تضادات موجود ہیں:

'The contraditions in Tolstio's works views, doctrine in his school are indeed glaring on the one hand we have the great artist the genius who has not only drawn incomparable pictures of Russian life but has made first class contributions to world literature on the other hand we have the landlord obssised with Christ on the one hand the remarkably powerful forth-night and sincere protest against social falsehood and hypocricy and on the other the 'Tolstorioan' i.e. the jaded hysterical sniveller called the Russian intellectual who publically beats his breast and wails. "I am a bad, wicked man, but I am practising moral slef perfection, I don't eat meat anymore, I now eat rice cutlets on the one hand merciless criticism of capitalist exploitation exposure of govermnet outrages, the farcial courts and the state administration and unmasking of the

profound contradiction between the growth of wealth and achievements of an civilization the growth of poverty degradation and misery among the working masses.' [Collected Works, Vol. 15, P.205]

اس تضاد کی جڑیں محض ٹالسٹائی کی شخصیت اور اس کی ابتدائی تربیت میں مضمر نہیں ہیں بلکہ ٹالسٹائی کے دور کی طبقاتی تضادات اور پیداواری رشتوں کے باہمی تضادات تک پہنچتی ہیں۔ یہ تضادات افکار، اقدار و تصورات سے لے کر اسلوب اور پیرایۂ اظہار تک فن پارے کے ہر حصے اور ہر جز میں رچے بسے ہوتے ہیں اور اسی بنا پر فردی نہیں اس دور کی اجتماعی حسیت کی پہچان بن جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے فن محض سماج کی عکاسی نہیں ہے بلکہ اس دور میں انسانی زندگی اور ہیئت اجتماعیہ تہذیب اور آگہی کی جس منزل اور جس مرحلے میں ہو اس کی طبقہ وارانہ عکاسی ہے۔

یہ عکاسی یک طرفہ اور یک رخی نہیں ہوتی بلکہ مختلف جہتوں اور مختلف پہلوؤں سے ہوتی ہے۔ مختلف طبقوں کی اپنی وفاداریاں، اپنا نظام اقدار اور اپنے رویے اور نظریے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف حالتوں میں تطابق اور تخالف کی منزلوں سے گزرتے رہتے ہیں لیکن ان مختلف طبقات میں دو طبقے ایسے ضرور ہوتے ہیں جن کے درمیان ایک مخصوص دور میں بنیادی تضاد موجود ہوتا ہے اور ان کے درمیان کا یہی تضاد اور تصادم تاریخی ارتقا کی ضمانت ہے اور انسانی تہذیب کو اعلیٰ تر منازل کی طرف لے جاتا ہے۔ ان میں ایک طبقہ وہ ہوتا ہے جن کے ہاتھوں میں اس دور کی معاشی، اقتصادی اور سیاسی زندگی کی باگ ڈور ہوتی ہے وہی تہذیب اور فن کی اقدار بناتا ہے اور اسی کا ذوق اور مذاق (وقتی طور پر سہی) پورے سماج پر چھایا رہتا ہے لیکن اسی کے پہلو بہ پہلو وہ طبقہ ہوتا ہے جو عملی طور پر تو اپنی محنت سے سماج کی تشکیل و تہذیب کا ذمہ دار ہوتا ہے مگر وہ محکوم کی طرح جیتا ہے اور سیاسی، انتظامی اور اقتصادی اقتدار سے محروم رہتا ہے اس کے اپنے گیت، اپنا ادب اور اپنی تہذیب ہوتی ہے گو وہ رسمی تعلیم کی برکتوں سے محروم اور حرف شناسی اور تحریر کی نعمتوں سے دور رکھا جاتا ہے۔ ان کا ادب زیادہ تر ملفوظی ہوتا ہے اور عوامی ادب کے ان نمونوں کو یا تو

سرے سے ادب کی اعلیٰ بارگاہوں میں جگہ ہی نہیں ملتی اور اگر ملتی بھی ہے تو محض رسمی طور پر۔ اس طرح ہر دور میں ادب کے دوسرے چشمے واضح طور پر ملتے ہیں ایک عوامی اور ایک خاص 'ادبی' اور ہر دور کا ادب اپنے دور کے 'عوامی' ادب سے شعوری اور غیر شعوری طور پر کہہ کر یا بغیر کہے سنے استفادہ کرتا ہے۔ بقول کان ریڈ:

> 'This tolkpore of consmogonic myths, legends and fairy tales "was transformed into the legend" of the feudal class... 'into a folk core of didactic fairy tales drawing their material from every day life or from history." Not one of the literature of these social strata could have emerge without a preliminary folklore stage in the creative activity of the class which produced it. '
>
> [N.I Konrad, the Japanese Literature, Moscow, 1974, P.316 (In Russian) as quoted in Marxist Leninist. Aesthestic and Life Progress Publishers, Moscow, 1976, P.70]

لیکن عام طور پر عوامی ادب کو 'ادب' کا درجہ نہیں ملتا اور تمام ادبیات کا بنیادی سرمایہ ہونے کے باوجود بھی اس کو اہمیت حاصل نہیں ہوتی اور 'ادب' سے مراد وہ تحریری ادب لیا جاتا ہے جو 'شائستہ' اور 'تعلیم یافتہ' طبقوں کی تخلیق ہوتا ہے۔

ادبیات کی اصطلاح کو اس مفہوم میں استعمال کیا جائے تو بہ یک وقت دو قسم کی روایات ان طبقوں کی حسیت اور بصیرت اس کا ماخذ اور سرچشمہ بنتی ہے۔ ایک محنت کش طبقے کی حسیت اور بصیرت جو گمنام فن کاروں کے عوامی ادب کی مرہون منت ہوتی ہے اور دوسرے برسراقتدار تعلیم یافتہ 'متمدن' طبقے کی حسیت اور بصیرت جو عوامی ادب کے ذخیروں کو خام مواد کے طور پر استعمال

کرتی ہے۔

گویا ہر دور کی تمام ادبیات، جن میں عوامی اور تحریری ادب شامل ہیں۔ اس دور کی زندگی کے پیداواری رشتوں اور ان رشتوں سے پیدا ہونے والے جذبات، احساسات اور افکار کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ زندگی کے اسی روپ کو مارکسی اصطلاح میں Base یا بنیاد کہا گیا ہے اور شعور و احساس کے سبھی مظاہر کو (جن میں ادب بھی اپنے مخصوص پیرایۂ اظہار اور اسلوب بیان کے ساتھ شامل ہے) Super-structure یا اوپری ڈھانچے کا نام دیا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جہاں تک ادب کا تعلق ہے اس کا اوپری ڈھانچے یا Super-sturcture کا حصہ ہونے کی حیثیت سے Base یا بنیاد (یعنی زندگی یا 'حقیقت') سے کیا تعلق ہے اور اس تعلق کی نوعیت کیا ہے۔

بنیاد یا Base ہر لحہ متعدد متضاد اور متنوع احساسات و افکار ہر انسان کے لیے فراہم کرتی رہتی ہے۔ ان ہی انسانوں میں ادیب بھی شامل ہے اور وہ بھی اپنی طبقاتی حیثیت، عصری حسیت اور فکری و بصیرت کے مطابق ان کو تجربات کی شکل میں ڈھالتا ہے اور ان سے نتیجے نکالتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مارکسی مفکرین کے نزدیک زندگی بے ترتیب اور بے ہنگم حادثات کا مجموعہ نہیں ہے جسے فن کار ترتیب و توازن عطا کرتا ہو بلکہ زندگی مادی جدلیت کے ضوابط کے مطابق باطنی تصادم اور تضاد کے بل پر ارتقا کی منازل سے گزرتی ہے یہ اور بات ہے کہ اس تضاد اور تصادم میں انسان کا شعور اور ارادہ، عمل اور جدوجہد بھی اس جدلیت کا حصہ بن کر ارتقا کے عمل کو تیز تر کرتے ہیں۔ انسانوں کا شعور، ارادہ، عمل اور جدوجہد اگر ارتقا کے پہیے کو الٹا گھمانا چاہے تو بھی تاریخی ارتقا اور مادی جدلیت کا نظام ایسا ممکن ہونے نہ دے گا یعنی زندگی کوئی ایسا معمہ نہیں جو سمجھنے کا ہو نہ سمجھانے کا نہ وہ کسی اندھی قوت تخلیق کی کارروائی ہے نہ کسی مطلق العنان دیوتا کی بازی گری۔ بلکہ ایک ایسے ضابطے کے مطابق ارتقاپذیر ہے اور ارتقا کے عمل کو شعوری کوشش سے تیز بھی کیا جا سکتا ہے مگر روکا نہیں جا سکتا۔

اگر یہ توجیہہ مان لی جائے تو اس صورت میں بنیاد اور اوپری ڈھانچے کے درمیان تاثرات اور تجربات کے عمل کو پہچاننا بھی ضروری قرار پائے گا۔ واقعات اور حادثات، شخصیات اور

اشیا کا ایک وہ لامتناہی سلسلہ ہے جو مشاہدے میں آتا ہے اور تجربے کا حصہ بنتا ہے آخر ان بظاہر بے ربط اور بے ترتیب واقعات واشیا میں وحدت پیدا کرنے اور انھیں ایک تجربے کا حصہ بنانے کا عمل کیونکر ظہور میں آتا ہے اور یہ آخر تجربے کی وحدت میں کیونکر ڈھلتے ہیں انسانی ذہن خالی سلیٹ کی طرح ان واقعات اور اشیا سے اثر قبول نہیں کرتا بلکہ شروع ہی سے وراثت، ماحول اور اپنے دور کی تہذیب اور شعور کی سطح کے مطابق خارج سے اثرات قبول کرتا ہے گویا اس کا اپنا ذہن اور اعصاب ایک مخصوص نظام اقدار کے مطابق کام کرتے ہیں جیسے جیسے تجربات وسیع ہوتے جاتے ہیں اور فکر واحساس زیادہ پختہ ہوتے جاتے ہیں اسی کے مطابق سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کا ایک نظام سا بنتا جاتا ہے جس کے مطابق ہر شخص بیرونی زندگی کے مختلف مشاہدات سے نتیجے نکال کر اپنے طور پر بکھرے ہوئے تاثر پاروں کو تجربے کی شکل میں ڈھالتا جاتا ہے اور اسی لیے کہا گیا ہے کہ ہر شخص کا کوئی نہ کوئی نظریہ ضرور ہوتا ہے خواہ وہ شعوری طور پر اسے اختیار کرے یا غیر شعوری طور پر، بقول اے ای ٹیلر:

> 'We have no choice whether we shall form metaphysial hypotheses or not only the choice is whether we shall do it consciously and in accord with some intelligable principle or unconsciously and at random.'
>
> [as quoted in 'A' Text, Book of Marxist Philosophy, Tr. A.C. Mosley, P.27]

لہٰذا نظریہ یا نظام اقدار، دراصل وہ نظریہ ہے جس کی مدد سے ہم مختلف تاثرات وتجربات کے درمیان ایک منطقی وحدت تلاش کرتے ہیں اور ان میں ربط وآہنگ قائم کرتے ہیں البتہ ادب میں نظریے کا لفظ کئی مختلف معنوں میں استعمال ہوتا ہے یعنی اس سے مراد فکری سمت یا رویہ بھی لیا جاتا ہے کمٹ منٹ بھی۔ آئیڈیالوجی اور عقیدے بھی اور Dogna بھی، حالانکہ پہلے کے علاوہ باقی تمام مفاہیم اس کے دائرے سے خارج ہیں۔

محسوس اور غیر محسوس صورتوں میں ہر شخص اپنے تاثرات وتعصبات کے تحت واقعات کو

چھنتااور ان کی مختلف پہلوؤں سے تعبیر وتوجیہہ کرتا اور ان سے نتائج اخذ کرتا ہے اور ان تاثرات و تعصبات کے پیچھے متعلقہ دور اور متعلقہ طبقے کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کو دخل ہوتا ہے اور واقعات کی طرف ہمارے ردعمل میں بھی پسندیدگی اور ناپسندیدگی ظاہر ہوتی ہے مثلاً برقع کا ذکر یا محبوب سے ملنے کے لیے بے قراری اور تڑپ ایک تہذیبی سیاق وسباق اور ایک طبقاتی نظام کے لیے فطری جذبات وتصورات ہیں لیکن دوسرے تہذیبی سیاق وسباق یا دوسرے طبقاتی نظام کے لیے یہ سب تصورات اجنبی ہیں اسی طرح تقدیر اور مشیت کا تصور یا آواگون اور تناسخ دوسرے سیاق و سباق یا دوسرے طبقاتی نظام کے لیے نا قابل فہم ہوں گے۔

عام طور پر ہر دور اپنے حکمراں طبقے کی طبقاتی تقاضوں کے مطابق پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے معیاروں کو قبول کر لیتا ہے اسی لیے کہا گیا ہے 'الناس علی دین ملو کھم' لوگ اپنے حکمرانوں کے طریق پر چلتے ہیں۔ یہی اقدار رائج الوقت سکے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں اور جب تک کوئی فرد یا طبقہ شعوری طور پر حکمراں طبقے کے میزان اقدار کو رد نہیں کرتا اس وقت تک حکمراں طبقے ہی کی اقدار کا چلن رہتا ہے اور جو بھی ان اقدار سے گریز کرتا ہے وہ گردن زدنی ٹھہرتا ہے اور سماج میں نکو بن جاتا ہے اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ واقعات اشیا اور شخصیات کے ہم صرف وہی پہلو دیکھتے ہیں جو ہمارا نظریہ ہمیں دکھاتا ہے ان معنوں میں سو فی صدی معروضی حقیقت کا تصور ناممکن ہے ہر معروضی حقیقت میں موضوعی اور داخلی یعنی نظریاتی عنصر شامل رہتا ہے کوئی مشاہدہ اور کوئی بیان بھی غیر جانب دارانہ نہیں ہوسکتا سوائے اس قسم کے بیانات کے جن میں صرف معلومات فراہم کی گئی ہوں جیسے اورنگ زیب کا انتقال 1707ء میں ہوا، یا جیسے تاج محل آگرے میں ہے یہی دراصل ادب اور زندگی میں طبقاتی جانب داری کا مارکسی نظریہ ہے۔

طبقاتی جانب داری اور نظریاتی وابستگی کے اس تصور کو پیش نظر رکھا جائے تو واضح ہوگا کہ مارکسی نقطۂ نظر 'حقیقت' اور ادب کا تعلق نقالی کا نہیں ہے بلکہ حقیقت خود معروضی اور موضوعی دونوں عناصر سے عبارت ہے اور حقیقت کی کسی قسم کی 'نقالی' یا عکاسی لازمی طور پر موضوعی عناصر یا داخلی اور نظریاتی جانب داری کے بغیر ممکن نہیں اور یہ موضوعی عناصر اور نظریاتی جانب داری طبقاتی وابستگی کی مرہون منت ہے۔

بنیاد اور ڈھانچے کا تعلق

اس کلیے کے تسلیم کرنے کے بعد ادب اور سماج کا باہمی تعلق زیادہ واضح ہو جاتا ہے (ادب اوپری ڈھانچے کا حصہ ہے) سماج یعنی پیداواری رشتے بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان دونوں کی حیثیتیں متعین کرنے کے بعد ان کے باہمی رشتے کی نوعیت کا مسئلہ سامنے آتا ہے کیا دونوں میں نقل اور اصل کا تعلق ہے جس کی طرف افلاطون اور ارسطو اپنے تصور پرستانہ فلسفوں کے مطابق اشارہ کرتے آئے ہیں۔[1] کیا ادب محض سماجی کوائف کا بیان ہے اور اس کا عکس محض ہے۔ ادب واقعات کو جوں کا توں بیان نہیں کرتا، ادب کی حیثیت کیمرے کی سی نہیں ہے کہ جو سامنے ہو اسی کو جوں کا توں پیش کر دے یا اس کی تصویر اُتار کر رکھ دے۔

دراصل حقیقت مارکسی نقطۂ نظر سے برابر تغیر پذیر ہے یہ محض تغیر نہیں بلکہ ارتقا ہے اور اس ارتقا کی بنیاد کسی ایک مخصوص لمحے میں دو مرکزی عناصر کا تصادم ہے لہٰذا جس شے کو حقیقت کی عکاسی سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ حقیقت لازمی طور پر:

1. اضافی ہے یعنی ایک مخصوص دور سے اور ایک مخصوص صورت حال تک محدود ہے۔
2. تغیر پذیر ہے اور ہر لمحے تبدیل ہوتی ہے۔
3. ارتقا پذیر ہے اور یہ ارتقا دو مرکزی متصادم عناصر کے ٹکراؤ پر منحصر ہے۔

اس لحاظ سے جسے سماج کی عکاسی یا حقیقت کی 'نقل' سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ ایک مقررہ دور میں دو مرکزی[1] طور پر متصادم عناصر کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی وہ صورت حال ہے جسے اس دور کا مرکزی تضاد قرار دیا جا سکتا ہے جو ارتقا کی کلید ہے اور جس کے اثرات پیداواری رشتوں سے اُبھر کر ادب اور کلچر کے مختلف شعبوں میں اور اقدار و تصورات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ادب اسی مرکزی

---

1. مارکسی نقطۂ نظر سے ہر حقیقت مختلف عناصر سے عبارت ہے اور ان عناصر میں باہمی تضادات موجود ہوتے ہیں لیکن ان مختلف تضادات کے باوجود ہر دور میں بنیادی تصادم دو مرکزی عناصر ہی کے درمیان ہو جاتا ہے اور یہی مرکزی تصادم ارتقا کا ذریعہ بنتا ہے مثلاً سرمایہ داری میں بنیادی تضاد سرمایہ دار اور مزدوروں کے درمیان ہوتا ہے حالانکہ ضمنی تضاد مزدوروں اور کسانوں کے درمیان بھی ہوتا ہے۔

تضاد سے پیدا ہونے والی صورت کی عکاسی کرتا ہے اور یہ صورت حال فکر و فلسفے سے لے کر خوراک، پوشاک اور طرز رہائش تک سبھی میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لیے لینن کا یہ قول درست ہے کہ ہر عظیم ادیب انقلاب کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔

لیکن یہ عکاسی مختلف نقاطِ نظر سے کی جا سکتی ہے اور ان نقاطِ نظر میں لازمی طور پر متعلقہ دور کے مرکزی تصادم کی گونج سنائی دیتی ہے چونکہ اس مرکزی تصادم کی نوعیت بنیادی طور پر طبقہ وارانہ ہوتی ہے اس لیے عکاسی کرتے وقت بھی یہی طبقہ وارانہ نقطۂ نظر کارفرما ہوتا ہے اسی لیے مارکسی نقطۂ نظر سے کسی ایسی حقیقت کا تصور نہیں کیا جا سکتا جو اضافی نہ ہو جو اپنے دور سے متعلق نہ ہو (یا حقیقی معنوں میں ابدی اور ناقابل تغیر ہو) اور جسے طبقہ وارانہ نقطۂ نظر سے ماورا قرار دیا جا سکتا ہو، ادب میں جانب داری کا مارکسی مفہوم اسی تصور پر مبنی ہے۔

اس نقطۂ نظر سے کسی شاعر یا ادیب کے اپنے دور کی حقیقت کی کامیابی سے عکاسی کر سکنے کا دارومدار اس کی اپنی تربیت اور بصیرت ہی پر منحصر نہیں ہے بلکہ بنیادی طور پر اس کے دور میں مرکزی تضادات کی نوعیت پر اور اس ادیب کے طبقے کی تاریخی حیثیت پر منحصر ہے اگر کسی دور میں سرمایہ دار طبقہ سماجی ارتقا میں مدد دینے کی صلاحیت کھو نہیں بیٹھا ہے تو اس کے تخلیق کردہ ادب میں مثبت اقدار کی گونج اور صحت مند ترقی پسند ادب کا آہنگ سنائی دے گا لیکن اگر وہ ایک ایسے دور میں ہے جب یہی طبقہ تاریخی ارتقا میں مدد بہم پہنچانے کے بجائے ارتقا کی راہ میں رکاوٹ بننے لگتا ہے تو اس طبقے کے ادیب اور ان کا پیدا کردہ ادب منفی اقدار کا مرکز بن جائے گا اور اس طبقے کے ادیبوں کا پیدا کردہ ادب تخلیقی توانائی سے محروم ہو کر رہ جائے گا یا ترقی کے بجائے تنزل اور انحطاط، گھٹن اور موت کی تصویر کشی کرے گا۔

ٹیری ایگل ٹن[1] نے ایلیٹ کی نظم 'ویسٹ لینڈ' کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے:

---

1. لوکاچ کے حوالے سے ٹیری ایگل ٹن نے لکھا ہے:

whether or not a writer can do this (penetrate through the accidental Phenomenan of social life to disclose the essences of essentials of a condition, selecting and combining them into a total form and fleshing them out in concrete experience depends for Lukas not just on his personal skill but on his position within history. Ibid, P.29

بنیاد اور ڈھانچے کا تعلق

اس کلیے کے تسلیم کرنے کے بعد ادب اور سماج کا باہمی تعلق زیادہ واضح ہو جاتا ہے (ادب اوپری ڈھانچے کا حصہ ہے) سماج یعنی پیداواری رشتے بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان دونوں کی حیثیتیں متعین کرنے کے بعد ان کے باہمی رشتے کی نوعیت کا مسئلہ سامنے آتا ہے کیا دونوں میں نقل اور اصل کا تعلق ہے جس کی طرف افلاطون اور ارسطو اپنے تصور پرستانہ فلسفوں کے مطابق اشارہ کرتے آئے ہیں۔[٢] کیا ادب محض سماجی کوائف کا بیان ہے اور اس کا عکس محض ہے۔ ادب واقعات کو جوں کا توں بیان نہیں کرتا یا ادب کی حیثیت کیمرے کی سی نہیں ہے کہ جو سامنے ہو اسی کو جوں کا توں پیش کر دے یا اس کی تصویر اُتار کر رکھ دے۔

دراصل حقیقت مارکسی نقطۂ نظر سے برابر تغیر پذیر ہے یہ محض تغیر نہیں بلکہ ارتقا ہے اور اس ارتقا کی بنیاد کسی ایک مخصوص لمحے میں دو مرکزی عناصر کا تصادم ہے لہٰذا جس شے کو حقیقت کی عکاسی سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ حقیقت لازمی طور پر:

1. اضافی ہے یعنی ایک مخصوص دور سے اور ایک مخصوص صورت حال تک محدود ہے۔
2. تغیر پذیر ہے اور ہر لمحے تبدیل ہوتی ہے۔
3. ارتقا پذیر ہے اور یہ ارتقا دو مرکزی متصادم عناصر کے ٹکراؤ پر منحصر ہے۔

اس لحاظ سے جسے سماج کی عکاسی یا حقیقت کی 'نقل' سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ ایک مقررہ دور میں دو مرکزی[١] طور پر متصادم عناصر کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی وہ صورت حال ہے جسے اس دور کا مرکزی تضاد قرار دیا جاسکتا ہے جو ارتقا کی کلید ہے اور جس کے اثرات پیداواری رشتوں سے اُبھر کر ادب اور کلچر کے مختلف شعبوں میں اور اقدار و تصورات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ادب اسی مرکزی

---

٢. مارکسی نقطۂ نظر سے ہر حقیقت مختلف عناصر سے عبارت ہے اور ان عناصر میں باہمی تضادات موجود ہوتے ہیں لیکن ان مختلف تضادات کے باوجود ہر دور میں بنیادی تصادم دو مرکزی عناصر ہی کے درمیان ہو جاتا ہے اور یہی مرکزی تصادم ارتقا کا ذریعہ بنتا ہے مثلاً سرمایہ داری میں بنیادی تضاد سرمایہ دار اور مزدوروں کے درمیان ہوتا ہے حالانکہ ضمنی تضاد مزدوروں اور کسانوں کے درمیان بھی ہوتا ہے۔

تضاد سے پیدا ہونے والی صورت کی عکاسی کرتا ہے اور یہ صورت حال فکر و فلسفے سے لے کر خوراک، پوشاک اور طرزِ رہائش تک سبھی میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لیے لینن کا یہ قول درست ہے کہ ہر عظیم ادیب انقلاب کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔

لیکن یہ عکاسی مختلف نقاطِ نظر سے کی جاسکتی ہے اور ان نقاطِ نظر میں لازمی طور پر متعلقہ دور کے مرکزی تصادم کی گونج سنائی دیتی ہے چونکہ اس مرکزی تصادم کی نوعیت بنیادی طور پر طبقہ وارانہ ہوتی ہے اس لیے عکاسی کرتے وقت بھی یہی طبقہ وارانہ نقطۂ نظر کارفرما ہوتا ہے اسی لیے مارکسی نقطۂ نظر سے کسی ایسی حقیقت کا تصور نہیں کیا جاسکتا جو اضافی نہ ہو جو اپنے دور سے متعلق نہ ہو (یا حقیقی معنوں میں ابدی اور ناقابل تغیر ہو) اور جسے طبقہ وارانہ نقطۂ نظر سے ماورا قرار دیا جاسکتا ہو، ادب میں جانب داری کا مارکسی مفہوم اسی تصور پر مبنی ہے۔

اس نقطۂ نظر سے کسی شاعر یا ادیب کے اپنے دور کی حقیقت کی کامیابی سے عکاسی کرسکنے کا دارومدار اس کی اپنی تربیت اور بصیرت ہی پر منحصر نہیں ہے بلکہ بنیادی طور پر اس کے دور میں مرکزی تضادات کی نوعیت پر اور اس ادیب کے طبقے کی تاریخی حیثیت پر منحصر ہے اگر کسی دور میں سرمایہ دار طبقہ سماجی ارتقا میں مدد دینے کی صلاحیت کھو نہیں بیٹھا ہے تو اس کے تخلیق کردہ ادب میں مثبت اقدار کی گونج اور صحت مند ترقی پسند ادب کا آہنگ سنائی دے گا لیکن اگر وہ ایک ایسے دور میں ہے جب یہی طبقہ تاریخی ارتقا میں مدد بہم پہنچانے کے بجائے ارتقا کی راہ میں رکاوٹ بننے لگتا ہے تو اس طبقے کے ادیب اور ان کا پیدا کردہ ادب منفی اقدار کا مرکز بن جائے گا اور اس طبقے کے ادیبوں کا پیدا کردہ ادب تخلیقی توانائی سے محروم ہوکر رہ جائے گا یا ترقی کے بجائے تنزل اور انحطاط، گھٹن اور موت کی تصویر کشی کرے گا۔

ٹیری ایگل ٹن[1] نے ایلیٹ کی نظم 'ویسٹ لینڈ' کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے:

---

1. لوکاچ کے حوالے سے ٹیری ایگل ٹن نے لکھا ہے:

whether or not a writer can do this (penetrate through the accidental Phenomenan of social life to disclose the essences of essentials of a condition. selecting and combining them into a total form and fleshing them oot in concrete experience depends for Lukas not just on his personal skill but on his position within history. Ibid, P.29

'All of the elements... (the author's class position ideological form and their relations to literary/forms spirituality and philosophy, techniques of literary production asthetic theory) are directly relevant to the base/structure model what Marxist criticism looks for is the unique conjucture of these elements which we know as the Wasteland... (It) can indeed be explained as a poem which springs from a crisis of bourgeois ideology but it has no simple correspondence with that crisis or with the political and economic conditions which produced if.' [P.16]

لینن کے نظریۂ عکاسی Theory of Reflection کو اسی نقطۂ نظر سے سمجھنا زیادہ مفید ہوگا۔ ٹالسٹائی کو لینن نے انقلاب روس کا آئینہ قرار دیا لیکن اس سے مراد یہ نہیں تھی کہ انقلاب روس کے واقعات کی عکاسی، ٹالسٹائی کے ناولوں میں جوں کی توں ہوئی ہے بلکہ مراد یہ تھی کہ انقلاب روس کو جنم دینے والے مرکزی تضادات اور ان تضادات سے پیدا ہونے والے تہذیبی اور فکری تصادم کی عکاسی ٹالسٹائی کے یہاں ہوئی ہے۔ ان معنوں میں ادب میں سماج کی عکاسی اور سماجی واقعات کا وقوف اور تعبیر عام وقوف اور عکاسی سے مختلف ہوتی ہے۔

ولادی میر شربنیا کے بقول:

'The most wide spread error, leading to one-sided view of the nature of art is primitive identification of the general principles of cognition with the principles of artistic form. Although form in art in undoubtedly

insparable from its cognitive functions the cognitive and experessive principles of art are by no means identical.' [Ibd, P.158]

مارکس، اینگلز اور لینن کے Typicality والے تصور کو بھی اسی پس منظر میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اینگلز نے لکھا ہے کہ نمائندہ Typical حالات میں نمائندہ Typical کرداروں کو صداقت سے پیش کرنا حقیقت نگاری میں لازمی ہے۔ مارکسیت نے حقیقت کے مرکزی پہلوؤں پر زور دیا ہے۔ لینن نے ترگنیف، ٹالسٹائی اور چیخوف کے سلسلے میں کرداروں اور صورت حال کی اسی سماجی طور پر نمائندہ ہونے پر زور دیا ہے۔ اس نمائندہ حیثیت سے لینن کی مراد یہی ہے کہ ادب اپنے دور کے اس مرکزی تضاد کو کس حد تک ادا کرتا ہے، جو جدلیاتی نقطۂ نظر سے ارتقا کا وسیلہ ہے اور یہ مرکزی تضاد چونکہ طبقوں کے درمیان ہوتا ہے لہٰذا مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ نمائندہ پن سے محض مراد ہے کسی دور کے مرکزی طبقاتی کشمکش کی آئینہ داری، جو ادب اپنے دور کی اس کلیدی کشمکش سے جتنا قریب ہوگا وہ اتنا ہی بہتر طور پر اپنے دور کی 'عکاسی' کرے گا اور اتنا ہی بہتر طور پر اپنے دور کا نمائندہ Typical کہا جائے گا۔

اپنے دور کی کلیدی آویزش سے یہ قربت نظریاتی بصیرت کی بنا پر بھی ہوسکتی ہے اور مخصوص طبقاتی وفاداری اور وابستگی کے باوجود مشاہدے کے کھرے پن اور تجربے کی صداقت کی بنا پر بھی ممکن ہے۔ فرق دونوں صورتوں میں صرف یہ ہوگا کہ پہلی صورت میں نتیجے مشاہدے اور تجربے سے مطابقت رکھتے ہوں گے اور دوسری صورت میں مشاہدے اور تجربات کچھ اور ہوں گے اور نتیجے کچھ اور۔ ادب کی دنیا میں یہ اکثر ہوا ہے کہ فن کار اپنے ناولوں میں ہیرو کسی کردار کو بنانا چاہتا ہے مگر ناول کے کسی دوسرے کردار کو مصنف کے شعوری مقصد کے برخلاف ہیرو سے زیادہ اہمیت، معنویت اور مقبولیت مل جاتی ہے۔ اردو میں اس کی واضح مثال نذیر احمد کے ناول 'توبۃ النصوح' میں نصوح اور کلیم (یا مرزا ظاہر دار بیگ) کے کردار ہیں یا پھر 'فسانۂ آزاد' میں آزاد اور خوجی کے کردار۔ ناول نگار اول الذکر کو اہمیت دینا چاہتا ہے اور حقیقتاً اہمیت موخر الذکر کو حاصل ہو جاتی

ہے۔ یہی کیفیت بالزاک اور ٹالسٹائی کے ناولوں کی ہے۔ ناول نگار کی ہمدردیاں مرتے ہوئے جاگیرداری طبقے کے ساتھ ہیں مگر اس کے باوجود مشاہدے کا کھرا پن اور تجربے کی صداقت اسی طبقے کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کرتی چلی جاتی ہے اوران ناولوں کے ذریعے ان طبقوں کو بے نقاب کر کے رکھ دیتی ہے۔

شاعری میں بھی یہی کیفیت ہے۔ اقبال کی شاعری واضح طور پر اُن کے اسلامی طرزِ فکر کی نمائندہ ہے مگر ان کے مشاہدے اور تجربے کی صداقت ان کے فلسفیانہ تضادات اور تناقضات کے باوجودان کی شاعری کا انقلابی آہنگ ان کے اسلامی نظریات کے مقابلے میں زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس بنا پر اکثر یہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کے نظریاتی موقف کو رد کرنے کے باوجود ہم اس کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرتے ہیں اس سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ اپنے طبقے سے گہری وابستگی اور اس طبقاتی جانب داری کے باوجود شاعر یا ادیب کی دسترس متعلقہ دور کے کلیدی تضاد تک ہوگئی ہے مگر اس کشمکش میں شاعر اور ادیب نے اپنے طبقاتی مفاد کے مطابق رخ اور رویہ اختیار کیا ہے جو نظام ارتقا کے تقاضوں سے مطابقت نہیں رکھتا۔

نظریے سے حاصل کی ہوئی بصیرت ادیب کو تجربے اور فکر، مشاہدے اور فن کے ان تضادات سے بچاتی ہے اوراس کے نتائج کو اپنے دور کی سماجی حقیقت سے قریب کرتی ہے لیکن نظریہ، مشاہدے اور تجربے کا بدل نہیں ہے بلکہ مشاہدے اور تجربے کی شیرازہ بندی کر کے اسے ایک نئی سمت اور نئی ترتیب عطا کرتا ہے۔ نظریہ نظر دے سکتا ہے مگر یہ نظر حقائق ومعارف کو دیکھنے، پرکھنے اور پہچاننے اور انھیں نئی ترتیب دینے میں ہی مدد کر سکتی ہے حقائق ومعارف کا بدل نہیں ہو سکتی۔ محض نظریے کے بل پر نہ ادب کی تخلیق ممکن ہے نہ علم ودانش کی۔ نظریہ تجربے اور مشاہدے کو نئی معنویت بخشتا ہے تجربے اور مشاہدے کی راہ میں حائل نہیں ہوتا۔ ہر وہ نظریہ جو اس راہ میں حائل ہو، کٹھ ملائیت اور کٹر پن بن جاتا ہے۔ اس لیے نظریے کی صحت کی ضمانت تاریخی ارتقا کے عمل سے ہوتی ہے اور اس کی صحت کا ثبوت مشاہدے اور تجربے سے ہی ملتا ہے۔ مارکسیت ایسا فلسفہ ہے جس کی بنیاد مادی حقائق کی توثیق پر قائم ہے اور اسی وجہ سے مارکسیت اپنے کو سائنس قرار دیتا

ہے اس اعتبار سے مارکسیت کے نزدیک نظریے کی سچائی مشاہدے اور تجربے ہی سے ثابت ہوسکتی ہے اور عمل خود نظریے کی کسوٹی بن جاتا ہے۔

ادب اور تاریخیت

یہاں دو سوالات ابھرتے ہیں ایک ہی دور میں ایک ہی طبقے سے تعلق رکھنے والے اور تقریباً ایک سے حالات سے گزرنے والے دو ادیب جب اپنی نگارشات میں دو مختلف طرزِ فکر اختیار کرتے ہیں تو اس اختلاف کی جڑیں کہاں تلاش کی جاسکتی ہے۔ غالب اور ذوق لگ بھگ ایک ہی دور کے شاعر تھے دونوں کی وراثت مختلف سہی مگر طبقاتی کردار کم و بیش ایک تھا۔ پھر غالب کی برتری کے اسباب کہاں تلاش کیے جائیں اور اگر وقت کے مرکزی تضاد کی عکاسی فن ہے تو پھر یہ عکاسی دونوں میں یکساں طور پر کیوں نہیں ہوئی۔ دوسرے لفظوں میں اگر سماجی حالات، خیالات اور جذبات کو ڈھالتے ہیں تو ایک دور کے سبھی شاعر اور ادیب کا یکساں ہونا لازمی ہے۔

اس قسم[1] کا استدلال صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ مارکسیت نے مادے کا جو تصور پیش کیا ہے، اسے پوری طرح سمجھا نہیں گیا اور اس کی بجائے اٹھارہویں صدی کے مادیین کی پیروی میں مادے کی میکانکی تعریف کو قبول کرکے مارکسی تصور پر اسی نقطۂ نظر سے تنقید کی گئی ہے۔ مارکسیت مادے کو قادر مطلق کا درجہ نہیں دیتی بلکہ حقیقت مادے اور مادے کے ردعمل کے طور پر پیدا ہونے والے انسانی فکر و عمل دونوں سے عبارت مانتی یعنی مارکسیت کے نزدیک نہ مادہ مجہول مطلق ہے نہ انسانی ارادہ مجہول مطلق بلکہ ایک طرف مادے میں خود نمو کی قوت موجود ہے اور دوسری طرف انسانی فکر و عمل مادی حالات سے محض متاثر ہوتے ہی نہیں ان حالات کو متاثر کرتے بھی ہیں اس لیے ہم جس حقیقت کا ادراک کرتے ہیں وہ دراصل معروضی حقیقت ہونے کے ساتھ ساتھ موضوعی عنصر سے یکسر خالی نہیں ہوتی۔

اس بحث سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ غالب اور ذوق کے دور کا سماجی ماحول اور مادی

---

1. اس قسم کے اعتراضات اردو میں کلیم الدین احمد اور حسن عسکری وغیرہ کرتے رہے ہیں۔

حالات بڑی حد تک یکساں ہونے کے باوجود اور دونوں کی طبقاتی وابستگی بڑی حد تک یکساں ہونے کے باوجود بصیرت اور عصری آگہی کی گرفت دونوں کے ہاں مختلف ہے۔ اس اختلاف کی جڑیں ان کی شخصیتوں اور ان کی ذاتی بصیرت میں پوشیدہ ہیں اور وہ ذاتی بصیرت پھر فرد کی شخصیت اس کی ابتدائی تربیت، اس کے طبقاتی کردار، اس کے دور کے ماحول سے طے ہوتی ہے اس نقطۂ نظر سے فرد کی نفسیات (حتیٰ کہ اس کا تحت الشعور اور لاشعور بھی) اس کے ماحول، اس کے طبقاتی کردار ہی سے متعین کرتے ہیں، لہٰذا ماحول کی اوّلیت کو تسلیم کرنے سے یہ ہرگز مراد نہیں ہے کہ دوسرے عناصر کی اہمیت سے انکار کی جائے یا ماحول کو بنانے بگاڑنے کے سلسلے میں فرد کی اہمیت تسلیم نہ کی جائے۔ فرد شعوری طور پر اپنے طبقاتی شعور کی سرحدوں سے باہر نکلنے کی کوشش کر سکتا ہے اور اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہو سکتا ہے لیکن اس کی یہ کوشش اس کے دور کی تاریخی صورت حال کے مطابق ہی ہوگی۔ لینن خود متوسط طبقے کے فرد تھے لیکن شعوری کوشش سے انھوں نے اپنے کو declaress کیا اور اپنے طبقے کے بجائے اپنے دور کے محنت کش طبقے سے ہم آہنگ کر لیا۔

اس طرح جہاں مارکسی تنقید ایک دور اور ایک طبقے کے مختلف فن کاروں کی انفرادیت کی توجیہہ و تعبیر ان کے اپنے دور کے مرکزی تضاد سے قربت یا دوری کے ذریعے کر سکتی ہے وہاں ان مختلف فن کاروں کے افکار، جذبات و تصورات کے درمیان عصری ماحول کی پیدا کردہ مشترک آہنگ کی نشان دہی بھی کر سکتی ہے۔ مارکسی تنقید کسی بھی تجربے کے انفرادی یا نجی عنصر سے منکر نہیں ہے مگر اس پر ضرور اصرار کرتی ہے کہ ہر تجربے کے انفرادی اور نجی عنصر کے ساتھ ساتھ اور خود اس عنصر میں بھی طبقاتی اور عصری عناصر کارفرما رہتے ہیں۔ یعنی ہر وہ تجربہ جسے ہم نجی اور خالص ذاتی سمجھتے ہیں کسی نہ کسی حد تک اجتماعی بھی ہوتا ہے اور اسی وجہ سے وہ مشترک تجربے یا عصری حسیت کا جز بنتا ہے دوسرے لوگ اسے اسی وقت سمجھ سکتے ہیں یا اس تجربے میں شریک ہو سکتے ہیں جب

---

1. کلیدی اجتماعی تجربے سے یہاں سماج کا وہ basis contradiction مراد ہے جو مارکسی نقطۂ نظر سے ارتقا کا لازمی وسیلہ ہے۔

شاعر یا ادیب اپنی ذاتی حسیت کو اپنے دور کے مرکزی تضاد سے پیدا ہونے والی اجتماعی حسیت کا جز بنانے میں کامیاب ہو جائے یا دوسرے لفظوں میں جو اپنے دور کے کلیدی اجتماعی تجربے کو ذاتی تجربے میں ڈھال لیتا ہے وہی عظمت پاتا ہے اور اس عظمت کے لیے نظریاتی گرفت اور تاریخی لمحے کے ساتھ ساتھ تجربے کی صداقت اور شخصیت کا کھرا پن لازمی ہے اور یہ سب کچھ جہاں ادیب کی اپنی افتادِ طبع پر منحصر ہے وہاں اس کی بصیرت کی جامعیت پر بھی منحصر ہے۔

یہیں یہ سوال اٹھتا ہے کہ ادب کو محض اپنے دور سے اگر اتنا گہرا اور قریبی سروکار ہے تو پھر ادب کو اس کے دور کے بعد یا تو ختم ہو جانا چاہیے یا پھر اس کی محض تاریخی حیثیت باقی رہ جانا چاہیے آخر اس کا کیا جواز ہے کہ ایک دور اور اس کے مخصوص پیداواری رشتوں اور ان سے پیدا شدہ تہذیب کے تقریباً سبھی لوازم ختم ہو جانے پر مدتوں بعد بھی اس سے لطف لیا جاتا ہے اور محض تاریخی نہیں بلکہ کیفیاتی مقبولیت بھی قائم رہتی ہے مثلاً یونانی ڈراموں کو جس دورِ غلامی کے سماج نے جنم دیا تھا وہ کب کا ختم ہوا مگر صدیوں بعد آج کا صنعتی دور بھی ان ڈراموں سے لطف لیتا ہے اور انھیں فن کے شاہکار تسلیم کرتا ہے۔ آج ان ڈراموں کو محض قدیم یونان کی تاریخ یا اس دور کے جذبات و احساسات کو سمجھنے کے لیے ایک دستاویز کی طرح نہیں پڑھا جاتا بلکہ ایک ایسے فن پارے کی طرح پڑھا اور اسٹیج کیا جاتا ہے جو آج بھی جمالیاتی کیفیت فراہم کرتے ہیں اور جن کی ادبی حیثیت دوامی اور ابدی معلوم ہوتی ہے۔

مارکسی تنقید کے نکتہ چیں اس مرحلے پر فوراً مارکس کا ایک اقتباس پیش کرتے ہیں اور اس سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ مارکس کلاسیکی ادب کی 'ابدی' مقبولیت کا جواز تلاش نہیں کر سکے۔ اقتباس یہ ہے:

> 'In case of the arts, it is well known, that certain periods of flowering are out of all propertion to the general develpment of society, hence also to the material foundation the skeletal structure as it were of its organisation... A man connot become a child again or be becomes childish. But does he not find joy in the

child's naivate and must he himself not strive to reproduce its truth at a higher stage? Does not the true character of lack epoch come alive in the nature of its children... The greeks were normal children the charm of their art for us is not in contradiction to the under-deveoped stage of society on which it grew (It) is its result, rather and is a inextricably bound up rather with the fact that the unripe which it arose and could alone rise can never return.' (Introducation to grundisse Harmindsworth, 1973]

معترضین اس اقتباس سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ مارکس یونانی ڈراموں سے آج کی ادبی دلچسپی کی توجیہہ صرف یہ کہہ کر پیش کرنا چاہتے ہیں کہ جس طرح ہر انسان کو اپنا بچپن عزیز ہوتا ہے اسی طرح انسانی تہذیب کو بھی اپنا بچپن عزیز ہے اور یونان کے ادب کو آج کا تہذیب یافتہ انسان انسانی تہذیب کے بچپن کا ادب جان کر اس سے لطف لیتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مارکس کا اقتباس[1] سیاق وسباق سے الگ کر کے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ مارکس اس مقام پر اس مسئلے پر گفتگو کر رہے ہیں کہ

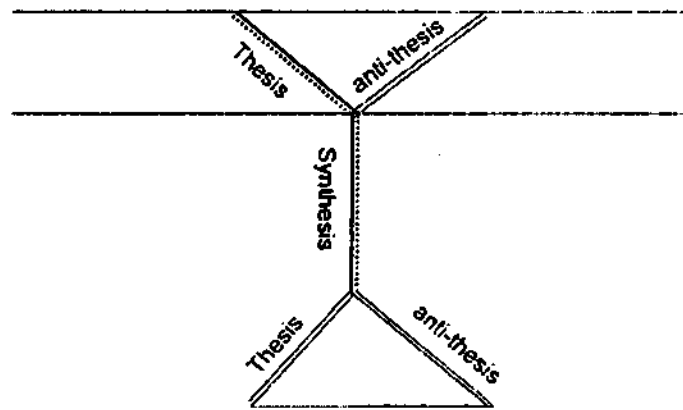
---

1. پورا اقتباس درج ذیل ہے:

'In case of the arts, it is well know, that certain periods of flowering are out of all proportion to the general develpment of society, hence also to the material foundation the skeletal structure as it were of its organisation..

For example, the Greeks compared to the modern or also Shakespeare. It is even recognised that certain forms of arts e.g. the epic, can no longer be produced in their world epoch making classical stature as soon as the production of art, as such, begins that is that certain significant forms within the realms of arts are possibile only at an undeveloped stage of artistic development.

مادی پیداوار کے طریقوں میں جوارتقا ہوتا ہے اسی کے مطابق ادب اورفنون لطیفہ میں ارتقا نہیں ہوتا یعنی ایسا نہیں ہے کہ دورقدیم کا ادب قدیم اور فرسودہ ہو جائے اور جدید دور جو صنعتی اعتبار سے زیادہ ترقی یافتہ ہے ادب اورفن میں قدما سے بہت بلند ہو جائے اور کلاسیکی ادب کو پیچھے چھوڑ دے۔ یہاں مارکس کی مراد یہ نہیں ہے کہ فن کے ارتقا کا کوئی تعلق سماجی ارتقا سے نہیں ہے اور یونانی ادب (یا قدیم ادبیات) سے جمالیاتی کیفیت کی توجیہہ صرف یہ کی جاسکتی ہے کہ ہر انسان کو اپنا بچپن عزیز ہوتا ہے اور اسی طرح انسان تہذیب کو بھی اپنے بچپن کا ادب عزیز ہے۔ یہاں مارکس کا کہنا یہ ہے کہ قدیم دور میں جب انسانی سماج جاگیرداری اور صنعتی ارتقا کی منزلوں سے نہیں گزری تھی۔ انسان ایک دوسرے سے قریب تھے اور اس اجتماعی آہنگ سے جو ادب تخلیق ہوا ہے وہ اس ترقی یافتہ سماج کے ادب سے زیادہ توانا اور خوبصورت تھا جس میں طبقات کی تقسیم کے شدید تر ہونے پر انسان سماج سے کٹ کر رہ گیا۔

قدیم ادب کی مقبولیت اور اس کی جمالیاتی کیفیت کے اپنے دور کے بعد باقی رہنے کے اسباب آخر کیا ہیں؟ دراصل ہر دور کا ارتقا اپنے پہلے کے سبھی ادوار کے ارتقا کی ایک کڑی ہوتا ہے اور اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہر دور کی کلیدی آویزش اور مرکزی تضاد سے آنے والے دور کی کلیدی آویزش اور مرکزی تضاد سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ماضی کبھی بھی محض فرسودہ اور غیر متعلق نہیں ہوتا اور ماضی کے پورے سرمایے کو آنے والا دور متعلق اور غیر متعلق میں تقسیم کرتا جاتا ہے۔

اس طرح غور کیا جائے تو جہاں ہر Synthesis میں کچھ نہ کچھ حصہ Thesis کا اور کچھ نہ کچھ Anti-thesis کا ضرور شامل ہوتا ہے۔ اسی طرح ہر نئے دور کے Thesis اور Anti-thesis دونوں میں پہلے دور کے Thesis اور Anti-thesis سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتی ہے اور یہی تعلق ہے جو ماضی کے کچھ حصے کو حال اور مستقبل میں زندہ رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ ماضی کا وہ حصہ جو بعد کے دور میں عصریت کا جز بن جاتا ہے، زندہ رہتا ہے اور کلاسیکی ادب کا صرف وہی حصہ زندہ رہتا ہے جو اس عصریت والے جز سے متعلق ہو۔ ہر لمحہ ماضی، حال اور مستقبل کے ذریعے تراشا اور کھنگالا جاتا ہے۔ یہی حال ماضی کے ادب کا بھی ہے۔ ماضی کا ادب پورے کا پورا حال یا مستقبل کے لیے قابل قبول نہیں ہوتا بلکہ ہر دور اپنے عصری تقاضوں کے ماتحت ماضی اور ماضی کے ادب کے کچھ حصے کو اپناتا ہے اور کچھ کو رد کر دیتا ہے اور جس حصے کو اپناتا ہے اس کی اپنے طور پر تعبیر اور توجیہہ کرتا ہے اور یہ تعبیر اور توجیہہ دراصل نئے دور کی عصری حسیت اور اس کے اپنے پیداواری رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے تہذیبی صورت حال کے مطابق کی جاتی ہے ماضی کے زندہ رہنے والے حصے کی ایک خصوصیت یہ ضرور ہوتی ہے کہ وہ اپنے دور کے مرکزی تضاد یا کلیدی کشمکش سے قریب ترین ہوتا ہے اور اسی لیے مقبول ہوتا ہے کہ ایک دور کا مرکزی تضاد اگلے ادوار کے مرکزی تضاد میں زندہ رہتا ہے اسی لیے ماضی کے ادب العالیہ کا ایک حصہ بھی اگلے ادوار میں ذوق شوق سے پڑھا جاتا ہے کیونکہ وہ حقیقتیں جن کی وہ عکاسی کرتا ہے ارتقا کی نئی منزلوں میں منسوخ نہیں ہوئی ہیں بلکہ تبدیل شدہ شکل میں موجود ہیں۔

مادی جدلیت کے اصول کے مطابق جس طرح عصری حقیقت دو مختلف مرکزی تضادات سے عبارت ہے اسی طرح ماضی بھی ان جدلیاتی عناصر سے خالی نہیں اور ہر لمحہ جدلیاتی عناصر ماضی کی بھی تراش خراش برابر کرتے رہتے ہیں اور اس لحاظ سے ماضی کے ادب[1] العالیہ کے بعض حصوں

---

1. ادب العالیہ اور ماضی کے ادب کے بارے میں مارکسی مفکرین مختلف مرحلوں سے گزرے ہیں۔ مارکس نے قدیم یونانی ادب کو انسانیت کے بچپن کی یادگار اس لیے قرار دیا کہ اس دور میں اجتماعی آہنگ ہنوز بکھرا نہیں تھا مگر روسی انقلاب کے فوراً بعد کے دونوں 'پرولت کلٹ' کی تحریک نے قدیم ادب کو استحصالی طبقوں کی وراثت قرار دے کر اس سے برأت کا اظہار کیا اور مستقبل پرست تحریک (فیوچرزم) کے نام لیوا مشہور انقلابی شاعر میکافسکی نے قدیم ادب اور فن کو [باقی اگلے صفحہ پر]

میں دلچسپی باقی رہنا اور صدیوں بعد بھی ان کی جمالیاتی کیفیت کا قائم رہنا دراصل اسی شکل اور اسی نوعیت کا نہیں ہوتا جیسا ان ادبی شاہکاروں کے دور میں رہا ہوگا بعد کے ادوار میں ماضی کے ادب کو نئے پیمانوں اور نئی حسیت کے مطابق سمجھا اور پسند کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب العالیہ کے بارے میں ادبی محاکے کے اصول دو معیاروں پر ملے ہوں گے۔ ایک یہ کہ ادب العالیہ کے فن پارے اپنے دور کی کن حقیقتوں کے عکاس تھے اور اس دور میں طبقاتی کشمکش میں ارتقا کس حد تک ساتھ دیتے رہے تھے۔ دوسرے آج کے دور میں ان شہ پاروں کی معنویت آج کی طبقاتی کشمکش میں ارتقائی طاقتوں یا ترقی پسند نظریات وتصورات کی کس حد تک معاون ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بحث ہمیں مختلف ادوار میں تخلیقی عمل اور تخلیقی صورت حال کی طرف لے جاتی ہے ہر دور میں ادب کے سوتے معاشرے کی مختلف جہتوں اور مختلف صورت حال سے پھوٹتے ہیں۔ شروع کے ادوار میں خواہ وہ ابتدائی اشتمالیت کا دور ہو یا غلام شاہی دور ہو۔ معاشرے اور فن کار کے درمیان کی خلیج وسیع نہ تھی۔ ابتدائی اشتمالیت میں پیداوار محدود ہو جانے کی وجہ سے قبیلے کے ہر فرد کا ایک دوسرے پر انحصار تھا شکار کرتے تھے تو سب مل جل کر اگر کھیتی باڑی سے تھوڑا بہت حاصل ہوتا تھا تو سب کے مل جل کر محنت کرنے سے ملتا تھا۔ آمد ورفت کے وسائل کم تھے لہٰذا باہمی ارتباط بھی زیادہ تھا۔ انفرادی تجربات بھی مشترک ہی سے تھے۔ اس لیے انفرادی نغمے میں بھی اجتماعی آہنگ ہی غالب تھا۔ غلام شاہی سماج میں غلاموں کو تہذیب سے خارج کر دیا گیا۔ ان کی تخلیقات کو نہ تحریر کی عزت ملی نہ ادب کا درجہ، مگر غلاموں کے علاوہ باقی سبھی افراد ایک دوسرے بڑے مربوط اور وابستہ تھے لہٰذا ادب کا اجتماعی آہنگ برقرار رہا اور اسی لیے انفرادی فن کار اجتماعی کیفیات وتصورات کی آئینہ داری کرنے لگا چونکہ اس دور تک فرد کا رشتہ سماج سے بہت گہرا اور قریبی تھا اسی لیے مارکس نے اسے تہذیب کا بچپن قرار دیا ہے اور اسی لیے انفرادی تخلیقات میں

[گذشتہ سے پیوستہ] نذر آتش کرنے کا مشورہ دیا جو مشہور نعرے 'زاقاکل کو جلا دو' میں ظاہر ہوا، لیکن لینن اور دوسرے مفکرین قدیم ادب کو استحصالی طبقے کی جاگیر قرار نہیں دیتے بلکہ اس کے صحت مند حصوں کو انسانی تہذیب کا ورثہ جانتے ہیں۔ اردو تنقید میں اس کی مثال ابتدائی دور میں غزل اور اقبال کے بارے میں اختر حسین رائے پوری اور احمد علی اور مثنوی زہر عشق کے بارے میں ہنس راج رہبر کے رویوں سے دی جا سکتی ہے۔

سماجی آہنگ اور اجتماعی تجربات کی رنگارنگی اور Richness جھلکتی تھی اور اسی بنا پر شاید آج بھی یونانی فن پارے زیادہ بھرپور، وقیع، تہہ دار اور عظیم لگتے ہیں۔

جاگیرداری دور میں یہ باہمی قربت بالکل ختم تو نہیں ہوئی کم ضرور ہوگئی۔ دیہات میں محدود معاشرہ رسل ورسائل کی کمی، زراعت کی ضروریات اور پیداواری رشتوں کی وجہ سے افراد کو ایک دوسرے سے ملائے رہا اور فرد سماج سے ٹوٹ کر علیحدہ نہیں ہوا۔ اس کی ایک وجہ مشترکہ[1] خاندان بھی تھا۔ اسباب کچھ ہی کیوں نہ ہوں جاگیردارانہ سماج میں گویا ادب کسانوں کے عوامی اور اکثر صورتوں میں زبانی غیر تحریری ادب اور مہذب طبقوں اور جاگیرداروں کے زیر اثر لکھے جانے والے ادب میں تقسیم ہوگیا۔ یہ معاشرے اور سماج کے ارتقا کی ایک اور منزل تھی اور اس دور کے ادب میں بھی اجتماعی آہنگ باقی رہا۔ لوک گیت اور لوک کتھائیں ادب کی بنیاد بنیں اور افراد اور سماج کے درمیان ایک نئی نوعیت کا رشتہ قائم ہوا اس دور میں بھی اہم ادبی شاہکار وجود میں آئے اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کا ادب اپنے معاشرے سے بہر حال منسلک اور مربوط رہا[2]۔

سرمایہ داری میں داخل ہوتے ہی ادب میں ایک زبردست تبدیلی آئی۔ یہ تبدیلی معاشرے کی نئی صورت حال اور نئے پیداواری رشتوں کی بنا پر پیدا ہوئی۔ دیہاتوں کے محدود سماج کے دائرے ٹوٹے اور نئے شہر ابھرے اور گاؤں سے زمینی رشتے توڑ کر کسان جوق در جوق شہر میں آ کر آباد ہوگئے پھر ان کے گرد دفتروں، صنعتوں، مشینوں اور مصروف شہری زندگی کا جال پھیلا تو وہ معاشرت اور معیشت کے چکر میں مشترکہ خاندان اور اس کی محبتوں اور مروتوں سے محروم ہوگئے اور دھیرے دھیرے ہر فرد اپنے قبیلے، اپنی چوپال[3] اور اپنے پنگھٹ سے کٹ کر تنہا رہ گیا۔ شاعر اور ادیب اکیلا رہ گیا اور آہستہ آہستہ اس کے اور اس کے ناظرین وسامعین اور قارئین کے بیچ میں اجارہ داری کی دیواریں حائل ہونے لگیں۔ اب وہ چوپال میں بیٹھ کر اپنے ساتھیوں

---

1. اس کے بارے میں تفصیلی بحث اینگلز کی کتاب Origin of family میں ملے گی۔
2. جاگیرداری اور سرمایہ داری ادوار میں انگریزی ادب پر کاڈویل کی کتاب Illusion and Reality میں بحث کی گئی ہے۔
3. فضیل جعفری کا مشہور مصرع ہے "کھو گئے شہر کے ہنگاموں میں دیہات مرے"

کے سامنے نغمہ سرا نہیں ہوتا تھا، نہ اب وہ داستانوں کی محفلیں تھیں جہاں ہجوم کے درمیان قصہ گو قصہ تصنیف کرتا اور سناتا جاتا تھا۔ اب شہروں میں اخبار اور رسالے تھے تو وہ اہلِ تجارت کے ہاتھوں میں تھے ریڈیو اور ٹیلی ویژن تجارتی وسیلے تھے گویا اب ادیب اہلِ تجارت کی ملکیت والے رسائل ہی سے اپنے قارئین اور سامعین تک پہنچ سکتا تھا۔ ایک طرف وہ معاشرہ تھا جس کی اجتماعی آگہی شاعر اور ادیب کو نیا فن اور نئی بصیرت دینے کے لیے اور اس سے نئے نغمے پانے کے لیے بے قرار تھی اور دوسری طرف شاعر اور ادیب تھا جو شہروں کے ہجوم میں اس طرح تنہا تھا کہ فن اور آگہی بخشنے والے سارے اجتماعی سرچشمے اس سے چھن رہے تھے اور وہ اپنے مخاطبین سے کٹ کر اکیلا رہ گیا تھا۔

اس مرحلے پر رک کر ادب کی سماجیاتی اور کاروباری نوعیت[1] پر غور کر لینا بے محل نہ ہوگا کہ جب تک ابتدائی اشتراکیت کا دور دورہ رہا۔ ادب ایک جذبۂ بے اختیار تھا اسے کسی مربی اور سرپرست کی ضرورت نہ تھی پورا قبیلہ اس قسم کے جذبۂ بے اختیار کا شکار بھی تھا اور اس کا قدرداں بھی، اسی لیے ادب میں اجتماع کی قوت اور رنگا رنگی[2] تھی پھر غلام شاہی دور میں ادب اور فن کی سرپرستی غلاموں کے آقاؤں اور صاحبِ ثروت امیروں تک محدود ہونے لگی لیکن اس دور میں بھی کیونکہ پورا سماج (غلاموں کے علاوہ) ہر فیصلے میں شریک ہوتا تھا اس لیے سماج سے ادیب کا یہ رشتہ قائم رہا۔ جاگیرداری نظام میں ان رشتوں کی نوعیت بدلی اور ادیب و شاعر اور فن کار کو درباروں و امیروں سے وابستہ ہونا پڑا اور رئیسوں کی ذاتی سرپرستی میں ادب اور فن کا نشو و نما ہونے لگا مثلاً ہندوستان میں اکبر اور جہاں گیر کے درباروں یا عبدالرحیم خانخاناں کے

---

1. اس موضوع پر ایل ماشرے کی فرانسیسی کتاب کا انگریزی ترجمہ Theory of Literary Production خاص طور پر مفید ہے۔
2. اس نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو حالی نے جو بیان مقدمہ شعر و شاعری میں کسی مغربی مفکر کے حوالے سے نقل کیا ہے نہایت بلیغ معلوم ہونے لگتا ہے کہ آرٹ کی حیثیت میجک لینٹرن کی ہے کہ جتنا اندھیرا ہوگا وہ اسی قدر زیادہ رنگ برنگے کھیل دکھائے گی۔ یہاں اندھیرے سے مراد صنعتی ترقی کا نہ ہونا یا ابتدائی حالت میں ہونا مراد لیا جائے تو یہ بیان بڑی حد تک صحیح معلوم ہوتا ہے۔

دیوان خانوں میں شاعروں اور ادیبوں کی سرپرستی ہوئی۔ یہاں یہ پہلو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جاگیرداری دور تک ہر شاعر اور ادیب (کسی دوسرے صناع یا اہل کمال کی طرح) اپنی تخلیق کو محض کاروبار نہیں جانتا تھا بلکہ اسے فن اور ہنر سمجھتا تھا اور اپنے لیے مایۂ امتیاز[1] وافتخار قرار دیتا تھا۔ شعر مالِ تجارت نہیں تھا سرمایۂ افتخار تھا، کیونکہ ابھی تک ہر تخلیق کی طرح شعر میں بھی فن کار اپنے انفرادی اور ذاتی کمال کا اظہار کرنا چاہتا تھا اور ہر فن پارے کو اپنی ذات کا حصہ اور کمال کا نمونہ جانتا تھا۔

اس بات کو اس طرح سمجھیے کہ جاگیردارانہ دور میں جب دیہات میں رہنے والے چند خاندانوں کے لیے جوتے تیار کرنے والا چمار اپنا کام شروع کرتا تھا تو وہ سب خاندانوں کے لیے ایک ہی قسم کے جوتے تیار نہیں کرتا تھا بلکہ ہر خاندان کی ضرورت کے مطابق کام کرتا تھا اور اہل ثروت کے لیے خاص طور پر ایسے جوتے تیار کرتا تھا جن سے اس کے اپنے کمال کا اظہار ہوتا ہو۔ گویا ہر جوڑا اس کے لیے اس کے ذاتی افتخار کا وسیلہ تھا کہ جو دیکھے وہ اس فن کار کی فن کاری کی داد دے لیکن جب یہی صناع شہر آیا تو اب اسے یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ مشین کا بٹن دبا کر جو کچھ تیار کر رہا ہے وہ کس کے لیے تیار کر رہا ہے پھر اب پورے کا پورا جوتا خود بنا بھی نہیں رہا ہے بلکہ اس کا کام تو بس جوتے کے کسی چھوٹے سے ٹکڑے تک محدود ہے لہٰذا جب جوتا تیار ہوگا تو اسے صحیح معنوں میں اس کی اپنی ذاتی تخلیق کہا بھی نہیں جا سکے گا۔ پھر جب جوتا بنانا اس کے لیے ذریعہ کمال یا تخلیقی کارنامہ نہیں رہا بلکہ محض ایک ضرورت یا مالِ تجارت بن کر رہ گیا۔ اب اس کی بلا سے کہ جوتا اس کی اپنی مرضی اور معیار کے مطابق بنے یا نہ بنے۔ یوں بھی مرضی اور معیار

---

1. غالب کو اس کا احساس ہے کہ دولت اور ہنر ساتھ ساتھ نہیں رہتے:
'علم زجاہ بے خبر جاہ زعلم بے نیاز' لیکن اس کے باوجود قصیدے میں اس قسم کے فخریہ اشعار نظم کرتے ہیں:

آج مجھ سا نہیں زمانے میں ‏ ‏ ‏ شاعر نغز گو و خوش گفتار

اور یہ روایت محض غالب سے شروع نہیں ہوئی، عرفی اپنے اکثر قصائد میں اس سے کہیں زیادہ فخر و مباہات کے اشعار نظم کرتا ہے۔ لطف یہ ہے کہ غالب کے ان ہی اشعار کو نذیر احمد نے اپنے ناول 'توبۃ النصوح' میں کلیم کی زبان سے نقل کرایا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مفلسی میں بھی شاعر کی انا کتنی بیدار تھی۔

بنانے والوں کا نہیں بلکہ کمپنی چلانے والے افسران کا ہے اس لیے فن کار اور صناع کا رشتہ نہ صرف اپنے خریداروں سے ٹوٹ جاتا ہے بلکہ اپنی تخلیق سے بھی ٹوٹ جاتا ہے اب وہ اس کی اپنی ذاتی تخلیق نہیں بلکہ محض ایک کاروباری چیز بن کر رہ جاتا ہے۔اس کو مارکس نے alienation یا بیگانگی کے عمل سے تعبیر کیا ہے۔کمیونسٹ مینی فیسٹو میں بھی اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:

> 'سرمایہ داری نے تمام ساختی جاگیردارانہ اور آدرش وادی رشتوں کا خاتمہ کر ڈالا۔اس نے بڑی بے رحمی سے ان تمام بندھوں کو توڑ ڈالا جو انسان کو اپنے سے 'فطری طور پر برتر' انسانوں سے باندھتے تھے اور اس نے انسان اور انسان کے درمیان برہنہ ذاتی مفاد اور روپے کے بے رحمانہ رشتے کے علاوہ کوئی اور رشتہ باقی نہیں رہنے دیا...سرمایہ داری نے ہر اس پیشے کو جواب تک معزز اور قابل احترام سمجھا جاتا تھا اور عزت اور دبدبہ رکھتا تھا ہالۂ نور سے محروم کر دیا۔اس نے طبیب، وکیل، مذہبی پیشوا،شاعر، سائنس داں سبھی کو اپنا تنخواہ دار آجر بنا دیا۔'

(1966،ایڈیشن،ص 43،44)

ادب سے ادیب کی بیگانگی کی ایک اور وجہ mass media عوامی ترسیل کے نئے ذرائع نے پیدا کر دی۔فلم کا چرچا عام ہوا،فلم بنانے کے لیے مختلف شعبوں کے ماہرین کی ضرورت تھی اور چونکہ اس میں پیسے کی کھپت زیادہ تھی،اس لیے صرف ایسی کہانیوں کو فلمایا جانے لگا، جو کاروباری اعتبار سے نفع بخش ثابت ہو سکیں اور اس بنا پر کسی ایک شخص کی کہانی پر غور کرنے کے لیے اور اس میں کاروباری نقطۂ نظر سے اضافہ اور ترمیم کرنے کے لیے پورا شعبۂ افسانہ، ڈائرکٹر اور کبھی کبھی ایکٹر بھی مشاورتی جلسوں میں شریک ہونے لگے۔ یوں بھی ہوا کہ کہانی کا خیال کسی ایک کا ہے کہانی کو واقعات اور کرداروں کی شکل میں کسی دوسرے نے ڈھالا اور مکالمے کسی اور نے لکھے،سنیریو کسی اور نے۔غرض تخلیق سے مصنف کا ذاتی رشتہ ٹوٹ کر رہ گیا۔

اس 'بیگانگی' نے فن کو تجارت بنادیا[1] اور فن کار کی انانیت اور پندار کو دھکا لگا اس 'بیگانگی' سے بچنے کے لیے بعض مصنّفین نے اپنے کو دو خانوں میں تقسیم کیا۔ ایک کاروباری شاعر یا ادیب جو قلم کے ذریعے روزی کماتا ہے، دوسرا سچا اور کھرا شاعر یا ادیب جو محض اپنے لیے یا اپنے جیسے چند گنے چنے بالیدہ جمالیاتی شعور کے لیے لوگوں کے لیے لکھتا ہے اور اسی سے وہ مفروضہ پیدا ہوا کہ فن خالصتاً ذاتی ہے شاعر اور ادیب جو کچھ لکھتا ہے صرف اپنے لیے لکھتا ہے یا جمالیاتی شعور صرف چند برگزیدہ افراد کو عطا ہوتا ہے اور عام قاری کا فرض ہے کہ وہ شاعر کی جمالیاتی سطح تک پہنچے اور تخلیق کار کی نجی علامتوں Private symbols رسائی حاصل کرے۔ مشاعرے بے کار ہیں، شاعری صرف تنہائی میں پڑھی جانے کے لیے ہے یا ادب کا زوال ہو چکا ہے اور ادیب ادب کی تخلیق کر کے اپنی شخصیت کی پہچان فراہم کرتا ہے یا انسانیت اور انفرادیت کو کچل دینے والے حالات میں شاعری ایک طلسماتی اثبات ذات یا وسیلہ نجات ہے اس قسم کے تصورات، ادب کے کاروباری ہو جانے اور صنعتی نظام میں نفع خوری کے محور اقدار بن جانے کی وجہ سے فروغ پاتے ہیں۔

بعض ادیبوں نے اس کا یہ حل نکالا کہ جسے وہ اپنے فن کا بنیادی حصہ سمجھتے تھے اسے کاروبار کی زد سے بچائے رہے۔ اختر الایمان زندگی بھر فلموں سے وابستہ رہے مگر اپنے دور کے اہم شاعر ہونے کے باوجود فلم کے لیے کبھی گانے نہیں لکھے۔ کہانی اور مکالمے لکھتے رہے گویا اپنی شاعری اور اپنے شاعرانہ وجود کو کاروبار کی زد سے بچائے رہے۔ یہی حال مجروح کا ہے زندگی بھر فلموں کے لیے گیت لکھتے رہے لیکن فلم کے لیے لکھے ہوئے ایک مصرعے کو بھی اپنے مجموعہ کلام میں شامل نہیں کیا (سوائے اس غزل کے جو مجموعہ کلام میں پہلے شائع ہوئی اور بعد کو اسے راجندر سنگھ بیدی نے اپنی فلم 'دستک' میں شامل کر لیا) یہی حال بعض دوسرے شاعروں اور ادیبوں کا بھی ہے۔

یہ بحث ہمیں ادبی سماجیات کے دائرے میں لے جائے گی مگر اتنا ضرور کہنا ہوگا کہ وسائل اظہار کے کاروباری اجارہ داری کے سامنے بے بسی کا مسئلہ مارکسی فن کاروں کے سامنے رہا ہے اور

---

1. ساحر لدھیانوی نے اسی جذبے کے ماتحت وہ نظم لکھی تھی جس کی ابتدا ان مصرعوں سے ہوئی ہے:

میں نے جو گیت ترے پیار کی خاطر لکھے   آج ان گیتوں کو بازار میں لے آیا ہوں

بریخت[1] اور بنجمن[2] نے بعد کو میشرے[3] نے اسی بنا پر اس اجارہ داری کو توڑ کر دوسرے عوامی اور پرولتاری وسائل اظہار وضع کرنے کی تحریک شروع کیا۔ بنجمن نے اس پر زور دیا کہ:

> 'The revolutionary artists should not uncritically accept the existing forces of artistic production but should develop and revolutionarise those forces. In doing he creates social realations between artist and audience he over-comes the contradiction which limits artistic forces potentially available to everyone to the private property of a few. Eagleton...' P.62

اسی جذبے کے ماتحت چوراہوں پر کھیلے جانے والے ڈرامے وجود میں آئے۔ فیکٹریوں کے دروازوں پر پڑھی جانے والی تخلیقات لکھی گئیں۔ یہ مسئلے کا دوسرا پہلو تھا جس نے نہ صرف ادبی اصناف کی ہیئت میں تبدیلیاں پیدا کیں بلکہ ایسے نئے وسائل اظہار تخلیق کیے جو کاروباری اجارہ داری سے محفوظ ہوں اور سرمایہ داروں کے شکنجے سے فکر و فن کو آزاد کر سکیں۔[4]

ادب کے کاروباری پہلو سے قطع نظر سرمایہ داری نظام کے تحت صنعتی معیشت نے انسانوں کے درمیان مغایرت اور بیگانگی کی فضا پیدا کر دی۔ جاگیرداری نظام کی خرابیوں کے

---

1. ملاحظہ ہو: Bertolt Brecht Ageinst George Lukacs, New Left Reviw. March/April.... 1974
2. بنجمن کی کتاب Waltrn Benjamin on understanding Brecht, The author as Broduce میں مقالہ London, 1973
3. میشرے کی کتاب Theory of Literary Production, London اس سلسلے کی اہم تصنیف ہے اور ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے تخلیق فن پر روشنی ڈالتی ہے۔
4. The Soviet Futurists and Constructivists who went out into the factories and collective farms, launching wall newspapers, inspecting reading rooms, introducing radio and travelling film shows, reporting to Moscow newspapers the theotrical experimenters like Meyerhold, Ervin Piscator and Bertold Brecht that hundreds of agitprop, groups who saw theater as a direct intervention in the calss struggle the endoring achievements of these men stand as a living denial of bourgeois criticism's smug assumption that art is one thing and propaganda another. Eagleton. P57

باوجود وضع داری، مروت، مشترکہ خاندان کی رفاقت اور ہنر میں جذبۂ افتخار جیسی صفات تھیں۔ سرمایہ داری نے جہاں اونچ نیچ کو ختم کیا اور نسل وخون پرمبنی برتری کے تصورات کو رد کیا وہاں مروت، وضع داری اور ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شرکت کے احساس کو بھی کچل ڈالا۔ شرافت اور انسانیت کے لبرل تصورات کو بھی ختم کردیا اور صرف ایک قدر باقی رہ گئی جو دولت پر قائم تھی سبھی رشتوں کا دارومدار خودغرضی اور حصول دولت پر منحصر قرار پایا اور انسان دولت کمانے کی مشین بن کر زندگی کی اعلیٰ قدروں سے ہی نہیں نشاط زیست کے احساس تک سے محروم ہوگیا۔

اسی تنہائی اور دم گھونٹ دینے والی تنہائی نے فرد کو جنم دیا اور انفرادیت کی یہی آواز ناول میں سنائی دی۔ ناول کو اسی بنا پر بھی صنعتی دور کا رزمیہ کہا گیا ہے۔ صنعتی دور سے قبل قصے اور داستانیں عام طور پر بادشاہوں اور امیروں کے بارے میں اور اکثر رومانوی اور فوق فطری عناصر سے معمور ہوتی تھیں۔ صنعتی نظام نے عام انسانوں کو ہیرو کا درجہ دیا لیکن یہی فرد جس نے اجتماع میں اپنی شناخت بورژوائی دور کے زمانہ عروج میں پائی تھی اس نظام کے انحطاط کے زمانے میں بیگانگی اور سماجی ارتقا کے دھارے سے کٹ جانے کی بنا پر ٹکڑے ٹکڑے ہوگیا۔ دوراول میں وہ نئی قدروں کا مجاہد اور پرانی فرسودہ اقدار کا بت شکن تھا دوسرے دور میں وہ تمام اعلیٰ اقدار کا بلکہ پوری انسانیت کا نوحہ گر ہو کر رہ گیا۔ وہ اپنی پہچان کھو بیٹھا اس کے چاروں طرف ایسی گھٹن ہے جو اسے کسی بہتر نظام کا خواب تک دیکھنے سے محروم کیے ڈالتی ہے۔ کل کا ہیرو آج کا اینٹی ہیرو بن گیا اور ناول میں یہ ٹوٹا پھوٹا آدمی پوری تہذیب پر حملہ کرتا ہوا اور ارتقا کے پورے سلسلے سے ٹکراتا دکھائی دیتا ہے اس کے اندر ایک انجانا اضطراب ہے اور اسے دور کرنے کے راستے مسدود ہیں یہ گویا اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کی اقدار اس کے زمانے سے ہم آہنگ نہیں ہیں اور سرمایہ دارانہ نظام اب ارتقا کے لیے بہتر اقدار اور بہتر تصورات دینے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا ہے۔

اینگلز نے منا کاٹسکی کے ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے اس کے نام ایک خط میں واضح طور پر لکھا تھا:

A socialist-based noval fully achieves its purpose... if

by conscientiously describing the real mutual relation breaking down conventional illusions about them, it shatters the optimism of the bourgeois world instils doubt as to the eternal character of the bourgeois world although the author does not offer any definite solutions or does not even line up openly on any . particular side... [1885]

لوکاچ نے بورژوادور میں ناول کے ہیرو کی شخصیت کے ٹوٹنے بکھرنے پر زور دیا ہے جو ادھورا پن عملی زندگی میں عام انسان کو بے قرار کیے ہوئے ہے اسی کی تکمیل کی کوشش بورژوا ناول میں نظر آتی ہے اور اسی کو لوکاچ نے انیسویں صدی کے ناول کو اسی بکھری ہوئی ادھوری شخصیت کی تکمیل کی تلاش قرار دیا تھا اور انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع کے یورپی حقیقت پسندی کو ناول کے لیے مثالی بنا کر پیش کیا تھا گویا لوکاچ کے دور تک آتے آتے فن سے عموماً اور ناول سے خصوصاً سماجی حقیقت کی عکاسی کا مطالبہ کیا جانے لگا اور ٹالسٹائی، ڈکنس اور ٹامس مان وغیرہ کی طرز کی سماجی عکاسی کو مثالی قرار دیا جانے لگا۔ یہی نہیں لوکاچ نے ایک قدم آگے بڑھا کر اینگلز کے مندرجہ بالا بیان پر اضافہ کر کے فن سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ انحطاط پذیر بورژوا سماج کی گھٹن اور مایوسی کی عکاسی کرنے کے علاوہ اس معاشرے اور نظام اقدار کی کچھ اس طرح تنقید کرے کہ اس کے مثبت امکانات کی طرف اشارہ ہو۔

لوکاچ کے اس نظریے کو بنجمن اور بریخت نے قبول نہیں کیا اور انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع کی حقیقت نگاری کے تصور اور سماجی عکاسی کے طریق کار کو ناول کا مثالی یا حتمی طریق کار ماننے سے انکار کر دیا۔ بریخت کا کہنا تھا کہ ہمیں روایتی طرز سے گریز کے لیے اور

1. Alienation effect quoted by Eagleton, P...145
2. The meaningof contemporory Realism... (1958)

بورژوا دور کی گھٹن لایعنیت اور انحطاط کو ظاہر کرنے کے لیے alienation effects کے ذریعے اس معاشرے کو چونکانا چاہیے لیکن اس مناقشے کے بارے میں زیادہ تفصیلی بحث کی ضرورت ہے۔

فرد کے سماج سے کٹ جانے اور تخلیقی فن کار کے اجتماعی زندگی کے سوتے خشک ہونے اور اس کے مخاطبین سے اس کے رشتے ٹوٹ جانے کی بنا پر فرد کو اپنے ادھورے پن کا احساس ستانے لگا اور اسی بنا پر فن کی موت کا اعلان کیا جانے لگا۔ مارکسی فکر کا دعویٰ ہے کہ سوشلسٹ سماج ہی فرد کی اس ریزہ ریزہ شخصیت کو دوبارہ تکمیل عطا کر سکتا ہے اور اسے سماج سے پھر سے جوڑ کر اس کی زندگی میں پھر سے استناد اور استحکام واپس لا سکتا ہے۔

سوشلسٹ سماج کے قیام کی جدوجہد میں اس دعوے کو دلیل سے ثابت کرنے کا مرحلہ آیا۔ 1917 کے انقلاب روس سے کچھ قبل ہی ایسے فن کار ابھرنے لگے تھے جو بورژوا نظام فکر کو للکار رہے تھے اور پرولتاریت سے اپنے فکر و فن کے رشتے مضبوط کرنے کے خواہش مند تھے۔ شروع کے دور میں رومانیت کا غلبہ رہا مگر اس رومانی جوش و خروش میں انقلاب کے نغمے، سوشلزم کی فتح کے گیت اور محنت کشوں، کسانوں اور مزدوروں سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش نمایاں ہے۔ الیگزنڈر بلاک اور اینڈری بیلی (Alexender Blok, Androi Bely) روس میں علامت نگاری کے نمائندے ہیں لیکن ان کی رومانوی علامت نگاری مریضانہ نہیں انقلابی آہنگ سے معمور ہے۔ بلاک نے ایک جگہ لکھا ہے:

> '...Genuine romanticism was not divorced from life it was on the contrary filled with an eager striving towards life which open up befor it in the night of a view and profound feeling...'

لینن نے اکتوبر کے فوراً بعد 'نئی اقتصادی پالیسی' NEP کے دور میں نرمی برتی۔ اسی دور میں جہاں رومانی آہنگ کے ساتھ مایئکافسکی اور بلاک جیسے شاعر ابھرے جنھوں نے روسی

انقلاب میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈنے کی کوشش کی وہاں فیوچرزم (futurism) مستقبل پرستی اور proletcult پرولتاری ادب کی تحریکیں بھی ابھریں۔ مستقبل پرستوں کا رخ رومانیت کی ماضی پرستی کے برخلاف مستقبل کی طرف تھا اور پرانے اداروں، روایتوں، فنی سانچوں اور ادبی اسالیب کے برخلاف بغاوت ان کا مزاج تھی اور وہ مشینی اور صنعتی دور کی دوسری چیزوں میں فنی آسودگی اور احساس جمال تلاش کرتے تھے۔ شور گرد جنگ، حرکت عمل، مشینی رفتار اور انرجی کے مختلف مظاہر میں انھیں زندگی، حسن اور عظمت نظر آتی تھی[1]۔ مستقبل پسندوں کا کہنا یہ تھا کہ فن کو صنعتی تبدیلیوں کا ساتھ دینا چاہیے اور مشینی دور کے بخشے ہوئے استعارے اور علائم کو برتنا چاہیے اور فطری مناظر اور جاگیردارانہ نظام کے مظاہر کے بجائے صنعتی دور کی ہماہمی اور مشینی رفتار اور اس کے دیے ہوئے طرزِ زندگی کی خوب صورتی سے اثر قبول کرنا چاہیے۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری قرار دیا گیا کہ پرانے دور کے جاگیرداری 'دقیانوسیت' اور اس کی تہذیبی وراثت سے بھی دامن بچایا جائے۔

اکتوبر انقلاب کے بعد پرولتاری ادب کا نعرہ بھی بڑے زور شور سے ابھرا۔ بگ ڈانوف اور بعض دوسرے ادیبوں نے اس پر زور دیا کہ پرانا ادب تمام تر استحصالی طبقوں کا ادب ہے اس لیے اسے رد کر کے نئے طبقاتی شعور سے رشتہ جوڑنا چاہیے اور یہ نیا طبقہ محنت کش عوام کا وہ طبقہ ہے جسے پرولتاریت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ پرولتاریت کی تہذیب کو اعلیٰ طبقے نے کبھی کوئی درجہ نہیں دیا۔ اسی طرح عوامی ادب کو ادب کے دائرے سے خارج سمجھا گیا اس لیے اب ضرورت ہے کہ پرولتاری ادب اور پرولتاری تہذیب کو اولیت دی جائے اور ماضی کے ادب اور تہذیب

---

1. Alexander Block, Collected Works, Vol. 12, Moscow, 19
   Quoted in V. Schchrbina Lenin and problems of literature (Progress Moscow), P.305
   Influenced by Niet...che and somewhat resembling. Walt Whitman they found inspiration and beauty in 'Wealth and the wealth-building machinery of industry motion as the expression of energy noise, dust (and) war 'World Literature by Buckener E. Tranwich Barnes and Noble, New York... 19-5, P.34

سے رشتہ توڑ لیا جائے جو پرانے استحصالی طبقوں کی یادگار ہے۔ اس لیے اسی تصور[1] کے پیش نظر پرولتاری ادب کے فروغ کے لیے مزدوروں اور محنت کشوں کی بستیوں کی طرف ادیبوں نے رخ کیا۔ عوامی ادب کی ترویج کے لیے اور عوامی تہذیب کے موزوں سرچشموں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مختلف منڈلیاں بنائی گئیں اور عوامی رابطوں کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے گئے۔ پرولتاری ادب کے علم برداروں نے ادب اور فن کے بارے میں مندرجہ ذیل رویے اپنائے:

1. قدیم کا مضحکہ اڑانا
2. دوسرے دبستانوں اور میلانات کی کسی بھی قسم کی خوبی کا انکار
3. ادبی اور تصوراتی اجارہ داری کا دعویٰ
4. ابدیت کا دعویٰ
5. غیر معمولی ذہانت اور چالاکی سے بھڑکیلی اصطلاحوں کا استعمال
6. عظمت کا دعویٰ
7. وقتی پن اور ہنگامی انداز
8. سطحی اور برخود غلط انداز میں اجتہاد کا دعویٰ
9. تصنع اور بناوٹی پن

---

1. اردو ادب میں اس قسم کی کوششیں 1936 میں ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے قیام کے فوراً بعد ہوئیں۔ اختر حسین رائے پوری کی 'ادب اور انقلاب' اور احمد علی کے مضامین میں غزل کو جاگیرداری دور کی یادگار قرار دے کر معتوب ٹھہرایا گیا اور اقبال میں فاشزم کے عناصر تلاش کیے گئے۔ 1953 کے لگ بھگ ہنس راج رہبر نے مثنوی زہر عشق پر سخت تنقید کی جو 'شاہراہ' دہلی میں شائع ہوئی اور اس مثنوی کو جاگیردارانہ تہذیب کے زوال آمادہ اور عیاش مزاج عناصر کی نشانی قرار دیا جس کا جواب سجاد ظہیر نے جیل سے لکھا اور کسی فرضی نام سے شائع ہوا۔ اس طرح وامق جون پوری نے 1954 کے لگ بھگ شاہراہ دہلی میں عوامی ادب کی بحث چھیڑی جس میں عوامی بولیوں میں تخلیق کیے جانے والے ادب ہی کو عوامی ٹھہرایا گیا۔ یہ سب مثالیں بائیں بازو کی اس انتہاپسندی کی ہیں جو پرولت کلٹ میں ظاہر ہوا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ سوشلسٹ ادب یا کلچر یا محنت کشوں کی رہبری میں پنپنے والا ادب یا کلچر اپنے سے قبل والی ادبیات اور تہذیبوں سے رشتہ توڑتا نہیں بلکہ تہذیبی اور تاریخی تسلسل کو زیادہ ارفع سطح پر اپناتا اور فروغ دیتا ہے۔

مستقبلیت اور پرولتکلٹ کی تحریکیں دوسری انتہا پر نظر آتی ہیں۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ ہر دور کا ادب لازمی طور پر طبقہ واری ادب رہا ہے اور ظاہر ہے کہ استحصال کرنے والے طبقے نے ہی تہذیب وتمدن کے مختلف شعبوں کی طرح ادب اور آرٹ میں بھی اپنی سہولت کے مطابق نظام اقدار نافذ کیا اور اپنی اقدار کو رائج کرنے والا ادب پیدا کیا اور اس کی سرپرستی کی۔ اب جب کہ مظلوم طبقے استحصال کرنے والے جاگیرداری اور سرمایہ داری طبقوں کی ساری شعبدہ گری کو پہچان گئے ہیں اور اپنے پرانے آقاؤں کے بھی جوے اتار پھینک رہے ہیں۔ پرانے استحصالی دور میں پیدا شدہ ادب کی بھی ساری کرتب بازی اور شعبدہ گری سے نجات پالینا ضروری ہے۔ پرانے اقدار اور تصورات، پرانے آورش اور پرانی تشبیہیں، استعارے، امیجری اور لہجے سب کے سب تبدیل کر کے نئی علامتوں، نئے استعاروں، نئی فضا اور نئے لہجے کو اپنانا ضروری ہے اور یہ سب چیزیں قدیم ادبی روایات سے اخذ کرنے کے بجائے پرولتاری دور سے لینی چاہئیں یعنی ان سبھی لوازم پر کسان مزدور اور محنت کش عوام کے طبقاتی کلچر کی چھاپ ضروری ہے۔ زلف محبوب کی جگہ چمنیوں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں کے بادل، محفل طرب کے شیشہ وسبو کی جگہ کسان کے ہل اور مزدور کی ہنسیا کی جگمگاہٹ سے استعارے اور امیجری حاصل کرنا چاہیے یہی کیفیت موضوعات اور احساسات کی ہے۔ ادب کی پوری فضا مزدوروں اور کسانوں کے کلچر میں ڈوبی ہونی چاہیے۔ اس تبدیلی کے جوش میں انھوں نے پرانے کلاسیکی ادب کو انحطاط پذیر اور استحصالی طبقے کا ادب قرار دے کر اسے ضائع کرنے کا مشورہ دیا اور اس سے مکمل گریز اور احتراز کا اعلان کیا۔

اس انتہا پسندانہ جوش میں انھوں نے مارکسی نقطۂ نظر کے طبقاتی رد یے کو تو اپنا لیا مگر یہ بھلا دیا کہ انسانی سماج کے مختلف ادوار مختلف طبقوں کے زیر اقتدار رہے ہیں اور ان طبقوں نے زیر دستوں کا استحصال بھی کیا ہے مگر خود ان طبقوں کا عروج بھی تاریخی ارتقا کا لازمی نتیجہ ہے اور انھوں نے تاریخی رول ادا کیا ہے ان کے ذریعے انسانی تہذیب آگے بڑھی ہے اور ان کے ادب، ان کے اقدار وافکار، ان کے تاریخی اعمال میں جہاں استحصالی عناصر موجود ہیں وہاں ایسے عناصر بھی ہیں جو پوری تاریخ عالم اور پوری انسانی تہذیب کا حصہ ہیں یعنی مستقبلیت اور پرولتکلٹ نے

روایت کی طرف جدلیاتی رویہ اپنانے سے گریز کیا اور روایت کے محض استحصالی حصے پر زور دے کر اس سے قطع تعلق کا مشورہ دینے لگے۔ مارکس اور اینگلز نے کمیونسٹ مینی فیسٹو تک میں استحصالی طبقوں کے اس دہرے رویے کو واضح کیا ہے اور ان طبقوں کی تمام تباہ کاریوں کے باوجود ... انسانیت کی تاریخ اور عالمی تہذیب کو ان کی دین کا ذکر ضروری سمجھا ہے۔ غلاموں کی تجارت کے دور نے جہاں بے پناہ ظلم اور بے پناہ استحصال کو جائز رکھا وہاں اس نے گوتھک طرز تعمیر اور یونانی ڈراموں کو بھی جنم دیا۔ تاریخ کی مادی جدلیات کا رویہ یہی ہو سکتا ہے، کہ ان طبقوں کے استحصالی جرائم کو رد کر کے ان طبقوں کی ایسے تاریخ ساز کارناموں کو اپنا لیا جائے جو پوری عالمی تہذیب کو آگے بڑھانے میں کام آئے ہیں اسی بنا پر لینن نے کہا تھا کہ پرولتاری طبقہ انسانی تاریخ کی بہترین روایات کا امانت دار ہے۔ اس نقطۂ نظر سے پرولٹکلٹ اور مستقبلیت دونوں کے موقف کو انتہا پسندانہ قرار دیا گیا۔ 17 ر ستمبر کے 'پراودا' میں نظریاتی محاذ پر کے عنوان سے پرولٹکلٹ کے علم بردار پلٹ نی یوف نے نئی ادبی تحریک کا 'اہم ترین مقصد نئے پرولتاری طبقے کے طبقاتی کلچر کی تخلیق' قرار دیا تھا لینن نے اس کے حاشیے پر 'واہ۔ واہ' کے الفاظ طنزیہ طور پر لکھے۔ آگے چل کر اسی مقالے میں پلٹ نی یوف نے لکھا تھا کہ 'پرولتاری عناصر ہی سے سرانجام پا سکتا ہے۔ ایسے سائنس داں، فن کار، انجینئر وغیرہ جو پرولتاری طبقے سے ابھرے ہوں یہاں بھی لینن نے لفظ صرف کے نیچے لکیر کھینچی ہے اور اسے تنگ نظر انتہا پسندانہ نقطۂ نظر قرار دے کر 'محض افسانہ طرازی' کے الفاظ حاشیے پر لکھ دیے ہیں۔ اسی مضمون کے بارے میں بخارن کے نام ایک خط میں لینن نے لکھا کہ 'پلٹ نی یوف کے مضمون کی شکل میں احمقانہ باتیں چھاپنے سے کیا حاصل ہے۔ پلٹ نی یوف عالمانہ اور فیشن ایبل لفظوں کے سہارے بہت دور کی لیتا ہے... اسے نہ صرف پرولتاری سائنس کی تعلیم حاصل کرنا چاہیے بلکہ اس کے لیے پہلے تو تعلیم ہی حاصل کرنا ضروری ہے.... یہ تو تاریخی مادیت کا سراسر بطلان ہے۔' (مسز بینا، ص 336، 337)

پرولٹکلٹ کے ادیبوں کے چار بنیادی نظریے تھے:

پہلا یہ تھا کہ چونکہ ہر ادب بنیادی طور پر طبقاتی ادب ہوتا ہے لہٰذا ضرورت ہے کہ نئے

دور کا ادب پرولتاری طبقے کا پیدا کردہ ادب ہو یعنی مزدوروں، کسانوں اور محنت کشوں کا طبقاتی ادب انھیں کی صفوں سے ابھرنے والے ادیب پیش کر سکیں گے۔ اس قسم کے پرولتاری ادب پر پرولتاری طبقے کے کلچر کی چھاپ ضروری ہے۔

دوسرا مسئلہ کلاسیکی اور قدیم ادب کے بارے میں رویے کا تھا، پرولتکلٹ اور مستقبلیت دونوں طرز فکر سے تعلق رکھنے والے ادیبوں کا فیصلہ یہ تھا کہ سوشلسٹ عہد سے پہلے کا ادب لوٹ مار کرنے والے جاگیردار یا سرمایہ داری طبقوں کا ادب تھا اور اس لحاظ سے اس کی تشکیل وتعمیر میں لازمی طور پر استحصالی عناصر مضمر ہیں اس قسم کے ادب اور اس کی سبھی وراثتوں سے گریز لازم ہے۔

تیسرا مسئلہ ادب کی واقعاتی جہت کا تھا ان گروہوں کا کہنا تھا کہ انقلابی ادب کو لازمی طور پر واقعات کے بیان پر مبنی ہونا چاہیے اور اس کی حیثیت بنیادی طور پر اور کھلے بندوں افادی ہونا چاہیے جس کی بنیاد پر ایجی ٹیشن گروپ اور احتجاجی اور ہنگامی ڈرامے پیش کرنے والے یا اس قسم کے موقعوں پر افسانے یا نظمیں سنانے والے گروہ پیدا ہوئے۔ پرولتکلٹ کا کہنا تھا کہ جاگیرداری اور سرمایہ داری دور میں ادب کو سماج سے الگ کر دیا گیا تھا اور ادب لب ولہجے، موضوع اور انداز بیان، روزمرہ کی زبان اور عام واقعاتی بیانیہ پیرایے اور افادیت سے دور ہو گیا تھا۔ انقلابی ادب پھر سے عام زندگی میں ضم ہو جائے گا۔ بگ دانوف نے سوشلسٹ سماج میں ادب کے انضمام کا نظریہ وضع کیا اور اس کی تکمیل کے لیے ادبی زبان کو ہر قسم کی فنی لطافتوں اور نفاستوں سے دور کر کے اسے تبلیغی طور پر بیان کرنے پر زور دیا۔ ولادیمر شر بینا نے لکھا ہے:

'The proletkuet journals probtraskyá kultura (proletarian culture) and Gorn perpagated Bogdanov's old theory on the in inlvitability of art withering away in a socialist society, which he had developed in the

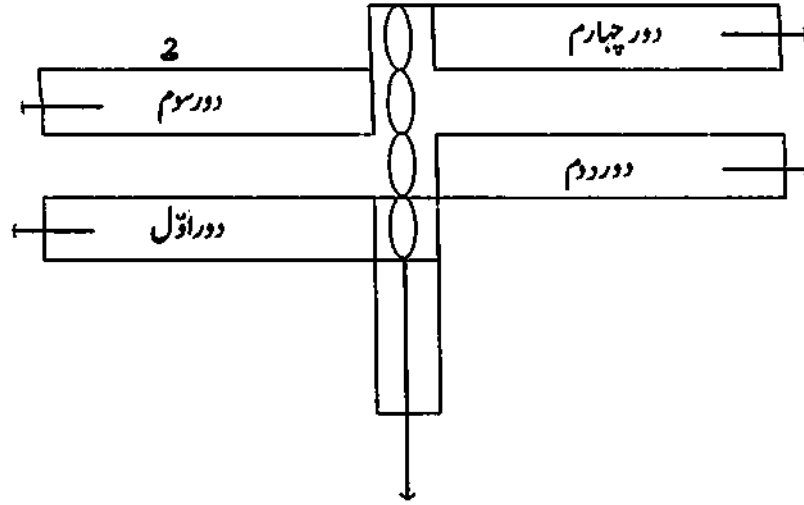
period of reaction and now presented as the latest achievement of revolutionary thought in a grear many versions.

'It was with this aim of dissolving art in everyday life i.e. especially of destroying it that the futurists and members of L.E.F. put forward their programme of contrasting to use their terminology propagand to the depiction of everyday life the business like processing of words to lyricism the adventure story to belle letters the newspaper satire and propaganda literature to generalisation and [1] production movement to emotional experience.' P. 338

ظاہر ہے کہ یہاں فن کا صرف میکانکی حد تک طبقاتی تصور پیش نظر رکھا گیا ہے اور اسے فراموش کر دیا گیا ہے کہ ہر طبقہ برسر اقتدار آتے ہی جہاں اپنی طبقاتی ضرورتوں اور مصلحتوں کو پورا کرتا ہے وہاں لازمی طور پر اپنا تاریخی فریضہ بھی ادا کرتا ہے۔ ہر دور اپنی انفرادیت بھی رکھتا ہے اور تاریخی تواتر اور تسلسل کی ایک کڑی بھی ہے اس لیے ہر دور کی ہنگامی اور طبقاتی امتیازات کے ساتھ ساتھ اس کی تاریخی شیرازہ بندی بھی قائم ہے اور اس اعتبار سے ایک نظام اپنی وراثتیں دوسرے دور تک منتقل کرتا رہتا ہے۔

---

1. اس نکتے کو پلٹ نی یوف نے اس طرح بیان کیا ہے کہ 'ہوائی جہاز کی خوب صورتی اس وجہ سے نہیں ہوئی کہ اسے جان بوجھ کر خوب صورت بنایا گیا ہے بلکہ اس وجہ سے ہے کہ پرواز میں آسانی پیدا ہو (یعنی خوب صورتی افادیت میں مضمر ہے)...نئی دنیا میں فنون لطیفہ لازمی طور پر یا تو پیداوار کے اعتبار سے افادی ہوں گے یا ان کا وجود ہی ختم ہو جائے گا۔' Lenin on Literature and Art, P. 577

چوتھا اہم مسئلہ فرد اور اجتماع کا ہے۔ پرولتکلٹ[1] اور مستقبلیت کے حامیوں کا مطالبہ تھا

کہ انفرادی شخصیت کی جگہ خیالات و اقدار کی تعمیم پر زور دیا جائے جن کی نمائندگی ہیرو کرتا ہے یعنی تخلیق میں اہمیت داخلی احساس یا فرد یا ہیرو کی نہیں ہے بلکہ وہ محض نظریات و اقدار کے اجتماعی نمائندے ہیں اس سلسلے میں بھی کردار کی انفرادی حیثیت اور امتیازی اہمیت کے بارے میں مارکسی تنقید کا نقطۂ نظر کسی قدر مختلف رہا۔ وی اسکیتر شچی کوف نے اپنے مقالے میں اسے 'to a reveal what is universal in the realm of the uniquely individual.' فرد کے انوکھے پن میں تعمیم کا انکشاف قرار دیا ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

'In life each and every character exists as a separate

entity in art the individual character acquires the traits

---

1. I Grossman, Roshchin 'The Social plan of futurisim, L.E.F. No. 4, 1923, P. 122, (in Russian) بحوالہ شربینا، ص362

2. اس نقشے میں مختلف ادوار کی طبقاتی سمت مختلف ہونے کے باوجود تاریخی ارتقا میں ان کے باہمی ربط اور ان کی شیرازہ بندی کو ظاہر کیا گیا ہے --- کے ذریعہ تسلسل واضح کر دیا گیا ہے۔ شربینا نے اسی تسلسل کی وضاحت ان لفظوں میں کی ہے: Continuity of progressive traditions is a necessary law of artistic development, P. 353

of a type and becomes a typical chracter. The typical character is alwasy the artist.' creation his generalisation of life's variety and of the wealth of individual human traits his blend of reality and creative thought the fruit of his artistic imagination.'

اس طرح اشتراکی حقیقت پسندی کے نقطۂ نظر میں ٹائپ پر زور تو ہے مگر کردار کی اپنی انفرادی اور امتیازی خصوصیات کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔

اس سلسلے کا آخری نکتہ ایسی تشبیہوں، استعاروں اور فنی نفاستوں اور لطافتوں سے متعلق ہے جن کے خلاف مستقبلیت اور پرولتکلٹ دونوں نے جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ کے الفاظ استعمال کر کے فیصلہ دے دیا تھا اور انھیں ادب سے خارج کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ مثلاً تغزل کی رنگینی اور امیجری کی لطافت یا تشبیہوں، استعاروں کے قدیم کلاسیکی دروبست کو انھوں نے یکسر جاگیردارانہ تصنع قرار دے کر ان سے پرہیز کرنے کا مشورہ دیا اور اس کے برخلاف ایسے ادب کی ترویج کی کوشش کی جو اس قسم کی سجاوٹ سے عاری ہو اور جو عام زندگی اور عوامی زندگی میں پوری طرح ضم ہو جائے۔

اس سے یہ واضح ہوگا کہ مارکسی فکر کے بعض عناصر کو سوریلزم (سوریلیت، امیجزم (تاثریت) اور مکعبیت کی تحریکوں نے قبول کیا اور بعض کو رد کر دیا۔ وہ جدلیاتی مادیت کے نظریے کو تسلیم کرتے ہیں۔ خیال پر مادے کی اولیت مانتے ہیں اور خیال میں تمام تبدیلیوں کو مادی تبدیلیوں کا نتیجہ تسلیم کرتے ہیں۔ یہی نہیں وہ مادے کو ہر لحہ تغیر پذیر بھی سمجھتے ہیں اور ان تمام تبدیلیوں کا سرچشمہ پیداواری ذرائع اور پیداواری رشتوں کی باہمی کشمکش کو تسلیم کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ تمام افکار و اقدار کی تہہ میں طبقہ واری کشمکش کو جاری و ساری سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ ہر سماجی تبدیلی (اور اس کے نتیجے کے طور پر پیدا ہونے والی فکر و احساس کی تبدیلی) میں مرکزی اہمیت اقتصادی کشمکش اور طبقہ واری آویزش کو حاصل ہے گو دوسرے اہم عناصر کو بھی نظر انداز نہیں

کیا جا سکتا۔

اسی کے ساتھ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ موضوعات، نفس مضمون اور اسلوب بیان کی سطحوں پر جدلیاتی مادیت کا اطلاق مارکسی تنقید کے بعض رہبروں نے غلط طریقے پر کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے . کہ اقتصادی بنیادوں پر جاری کشمکش کے محض ظاہری پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور آرٹ کو ظاہری اشیا اور واقعات اور مرئی حادثات کا آئینہ دار سمجھ لیا گیا اور آرٹ سے خارج کے ہنگامی واقعات کی تصویر کشی کی توقع کی جانے لگی جب کہ خود جدلیاتی مادیت کے مارکسی اصول کے تحت ادب افکار واقدار کی غیر مرئی اور لطیف سطحوں پر سماجی حقائق کی ترجمانی کرتا ہے۔ برٹن نے اپنے مقالے میں لکھا ہے:

> 'We deny that the art of a period can consist of an imitation of its external trapping we therefore reject as erroneous the conception of Socialist realism 'which is in flagrant contradiction with the Marxist teaching 'The more the (political) opinions of the author remain hidden' Engels wrote in April 1888 to Miss Horkness 'The better it is for the work of art.'
>
> Above all we expressly appose the view that it is impossible to create a work of art or even any useful work by expressing only the manifest content of an age. On the contrary Surrealism proposes to express its latent content.'

مختصر یہ کہ سوریلزم یا مکعبیت دونوں کو افکار واقدار میں مادی جدلیت کے مطابق طبقہ واری کشمکش اور اقتصادی ڈھانچے کی کارفرمائی کی مرکزیت سے انکار نہیں مگر وہ اس عمل کو فوری

حقیقتوں کا نہ تو محض 'ظاہری' اظہار سمجھتے ہیں نہ 'براہ راست' اظہار۔ ان کے نزدیک مادی جدلیت کا مارکسی نظریہ بورژوائی دور کی خارجی جبریت کے خلاف بغاوت کا علم بردار ہے اور یہ بغاوت اس نام نہاد 'حقیقت پسندی' کے خلاف بھی ہے جس نے آرٹ کو محض خارجی حقائق کا طبقہ وارانہ عکاسی کا غلام بنا دیا تھا اور اس براہ راست اسلوب اور Mass media کے انداز بیان کی بھی مخالف ہے جو بورژوائی سماج نے ادب اور آرٹ کو اس کے صحیح سرچشمے اور مخاطب عوام سے دور کر کے اس پر لا دیا ہے گویا ان کے نزدیک بورژوا دور میں ادب اور آرٹ لازی طور پر ٹوٹتی بکھرتی ہوئی بورژوا سماج کے تشنج اور بکھراؤ سے متاثر ہوتے ہیں اور یہ تاثر موضوعات اور فکر و احساس کی سطح پر بھی ہوتا ہے اور انداز بیان اور اسلوب کی سطح پر بھی۔ چنانچہ سوشلسٹ ریلزم یا اشتراکی حقیقت نگاری جس نظریاتی ابلاغ یا خارج کی تصویر کشی اور براہ راست انداز بیان کا مطالبہ کرتی ہے وہ ان کے نزدیک مارکسی نظریے کے منافی ہے۔

اس کے بعد سوریلزم اور جدیدت کے نام پر چلنے والی ان تحریکوں کے موقف پر بھی غور کرنا ضروری ہے جنھوں نے مکمل طور پر مارکسی نقطۂ نظر کو رد نہیں کیا مگر اس میں بعض نئی فکری اور فنی گنجائش پیدا کرنے کی کوششیں کیں۔ مثلاً مستقبلیت نے ایسی امیجری، ایسی تشبیہوں اور استعاروں اور ایسے موضوعات اور فضا کا تصور پیش کیا جس پر محنت کش طبقے کی زندگی کی مہر لگی ہو اور جس میں صنعتی زندگی کی نشانیاں سموئی جاسکیں۔

پرولتکلٹ اور مستقبلیت تو طبقہ واری کلچر کی امتیازی خصوصیات پر زور دے کر ادب کو ہنگامی، واقعاتی، بیانیہ اور افادی بنانے پر زور دے رہے تھے لیکن جدیدیت کے نام پر چلنے والی بعد کی تحریکوں نے اور خود بعض سوشلسٹ اور مارکسی مصنفین نے بھی اس مسئلے کے دوسرے رخ کو پیش کیا۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنی مرتبہ کتاب 'سوریلزم' میں لکھا 'ہم اس تصور کو رد کرتے ہیں کہ کوئی فن پارہ شعوری طور پر تخلیق کیا جاسکتا ہے۔' اندرے برٹن نے اسی کتاب میں اپنے مضمون میں Manifest content ظاہری صورت کے بجائے latent content مضمر صورت پر زور دیا۔ واضح رہے کہ برٹن مارکسی نظریات کا قائل ہے لیکن اس کے نزدیک ادب یا فن خارج کا بیان یا

ظاہری واقعات کی ظاہری عکاسی نہیں کرتے البتہ واقعات اور ظاہری پہلوؤں کی عکاسی کے بجائے ان میں چھپی ہوئی اقدار کی اور ان کے پیچھے کارفرما طبقاتی کشمکش سے ترتیب پائی ہوئی حسیت کی عکاسی کرتی ہیں اس طرح پرولتکلٹ اور مستقبلیت کے برخلاف ان تحریکوں نے تنقیدی نقطۂ نظر سے نیا رویہ اختیار کیا یعنی ادب بنیادی طور پر طبقاتی کشمکش سے پیدا ہونے والی حسیت کا اظہار تو ہوتا ہے مگر اس حسیت کا برملا اور براہ راست اظہار ضروری نہیں کیونکہ خود اینگلز نے لکھا ہے کہ ادیب کی (سیاسی) رائیں جتنی پوشیدہ ہوں گی اتنی ہی فن پارے کے لیے بہتر ہوگا۔' اس لحاظ سے ادب نہ خارجی واقعات کا بیان ہے نہ سماجی حقائق کی عکاسی، البتہ وہ سماج کی اس حسیت کو جو طبقاتی آویزش سے پیدا ہوتی ہے اپنے طور پر جذب کرتا ہے اور اس کا اظہار اپنے طور پر کرتا ہے۔ اسی بات کو اس انداز میں بھی کہا گیا ہے:

'Art is a form of human activity which reflects surrounding reality in a specific form (Artistic images) from the view point of a social and aesthetic ideal.' 1

اسی خیال کو بریخت نے اس طرح ظاہر کیا ہے کہ اگر آرٹ سماج کی آئینہ داری کرتا ہے تو یہ آئینہ داری خاص قسم کے آئینوں کے ذریعے انجام پاتی ہے[2]۔

پرولتکلٹ کا آخری اہم نکتہ قومی کلچر اور قومی ادب سے متعلق تھا بگدانوف کا کہنا تھا کہ پرولتاری طبقے کی اجتماعی نفسیات میں قومی روایت کا کوئی دخل نہیں ہوتا کیونکہ قوم کا تصور ہی بنیادی طور پر بورژوائی اور سرمایہ داری نظام کا پیدا کردہ ہے۔ پرولتکلٹ کے مصنفین نے بار بار ایک ایسے بین الاقوامی ادب کا تصور پیش کیا جو قومی حدود کو رد کرتا ہو اور جو قومی ادب کی روایات کے بجائے بین الاقوامی روایات کی بنیادوں پر قائم ہو۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے حامیوں نے بین

---

1. MARX & FNGFLS ON LITERATURE, Ibid
2. "If art reflect life, Bertolt Brecht comments in A short organism for the threatre (1948). It does so with special mirrors as quoted by Eagleton. P.47

الاقوامیت اور بین الاقوامی ادب کو مختلف قومی کلچروں اور قومی ادبیات ہی سے عبارت قرار دیا بلکہ اس پر اصرار کیا کہ صحیح قومیت کے علم بردار دراصل محنت کش طبقے ہی ہیں اور اس لحاظ سے قومی کلچر اور قومی ادب کی روایات کا تحفظ اور ان کے تسلسل اور فنی ارتقا میں ان کی شمولیت اہم ہے۔

پرولتکلٹ کے بعد سوویت روس کی ادبی روداد کچھ اس طرح بیان کی جا سکتی ہے کہ 1928 اور اس دہائی کے آخر تک کل روس پرولتاری مصنفین کی جماعت (RAPP) میں یہ پرولتاری رجحانات جاری رہے گو ان کے خلاف جنگ بھی ہوتی رہی۔ مایئکافسکی نے قدیم آرٹ کو جاگیرداری اور استحصالی قرار دے کر اسے پھونک ڈالنے کا نعرہ دیا اور پرولتکلٹ کے فن کار 'خالص پرولتاری نظریات کی لیبارٹری' میں پرولتاری ادب کی تخلیق کا خواب دیکھتے رہے۔ 1928 میں بالشویک پارٹی کی مرکزی کمیٹی نے یہ طے کیا کہ ادب کو عوام سے قریب ہونا چاہیے۔ 1924 میں یعنی لینن کے انتقال کے دس سال بعد سوویت مصنفین کی کانگریس نے اشتراکی حقیقت نگاری کے نظریے کو تسلیم کر لیا اور اسٹالن اور گورکی کی کوششوں سے اس کے اصول وضع کیے گئے۔ ایگلٹن نے ٹراٹسکی کے سچے پیرو کی حیثیت سے اس نظریے کی سخت تنقید کی ہے وہ لکھتا ہے:

> 'The doirine taught that it was the writer's duty to provide a truthful historico-concrete portrayal of reality in itst revolutionary development taking into account 'the problem of ideological transformation and the education of the workers in the spirit of socialism literature must be tendentions 'party-minded' optimistic and heroic, it should be infused with the revolutionary romanticism' portray Soviet heroes and pretiguring the future.' 1

1 ایگلٹن، ص 37، 38

دراصل مارکسی تنقید پر جتنے اعتراضات وارد ہوتے ہیں ان کی بنیاد اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور کی مخالفت پر ہوتی ہے اس لیے شروع ہی میں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے نظریے کو صحیفۂ آسمانی قرار دینا درست نہیں اور ایسے متعدد مارکسی مفکرین اور ادیب گزرے ہیں جو مارکسی نظریات پر اعتقاد کے باوجود اشتراکی حقیقت نگاری کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے تھے اور یہ صورت حال آج بھی موجود ہے۔

لیکن معترضین کے خیالات پر گفتگو کرنے سے قبل ضروری ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے بنیادی تصورات پر غور کیا جائے۔

اشتراکی حقیقت نگاری

اشتراکی حقیقت[1] نگاری کی بنیاد ادب اور سماجی حقیقت کے گہرے اور ناگزیر رشتے پر ہے ادب دراصل اپنے زمان و مکان کی سماجی حقیقتوں کا عکس ہوتا ہے لیکن ان سماجی حقیقتوں کو سمجھنے کے لیے نظریہ ضروری ہے اور نظریہ وہی درست ہے جو حقیقت کو جامد سمجھنے کے بجائے ان کے تغیر اور ارتقا کے قانون پر نظر رکھتا ہو لہٰذا سوشلسٹ حقیقت پسندی کا نظریہ دراصل مادی اور تاریخی جدلیت کے نظریے تک رہبری کرتا ہے اور اس میں واقعات اور سماجی حقائق کی معروضی عکاسی کے بجائے ان حقائق کی تخلیقی تعبیر بھی شامل ہو جاتی ہے اور ایک ایسی نفسیاتی توجیہہ بھی ضروری ہو جاتی ہے جو

1. (Socialist Realism, as formulated by Maxim Gorky and present day critics (usievich, Rozenthal) continues the tradition of Russian Realism. The old Realism was for the most part negative however. adversely critical of existing condition Soviet Realism is positive constructive. The individual in confilict with society has given palce to man expressing his individuality by working in harmony with a non-exploiting society. Socialist Realism. (predicts are understanding of historical materialism hence a faculty on the part of the author and the critic to evaluate the present with an eye to its continuity with the past and the future Socialist Realism further-more views form and content as interdependent for the proper conveyance of the authors ideas. Josepht T. Shipley Dictionary of World Literature. Littlefield Adams. 1960. P. 383

محض لمحۂ امروز ہی کے ساتھ انصاف نہ کرے بلکہ مستقبل کی طرف بھی شارہ کر سکے۔

دراصل اشترا کی حقیقت نگاری کی بنیاد تین فکری تحریکوں پر رکھی گئی جن میں پہلی حقیقت پسندی یا ریلزم کی تحریک تھی۔ ریلزم نے سماجی حقیقت کے معروضی بیان پر زور دیا۔ سائنس کی حکمرانی کا دور تھا اور سارا زور تخیل کے بجائے بے کم وکاست مشاہدے پر تھا۔ زولا جیسے فن کار کیمرے کی آنکھ سے سماج کی تصویر دیکھنے دکھانے کا منصب اختیار کر رہے تھے۔ فلابیر الفاظ کے ذریعے معروضی بیان کی ان کامیابیوں کو چھونا چاہتا تھا کہ روپاں میں بارش کا منظر بیان ہو تو ایسے واقعاتی ڈھنگ سے کہ نقشہ کھنچ جائے اور ایسے الفاظ میں کہ ہر آدمی لگ بھگ وہی الفاظ استعمال کر سکے۔ گویا تخیل کی جگہ مشاہدہ، رنگینی کی جگہ سنگین حقیقتوں کی بلکہ سماج میں پھیلی ہوئی عفونت اور گندگی، گھٹن اور بے بسی کی تصویر کشی پر زور دیا جانے لگا۔ گورکی کی ابتدائی تحریروں میں بھی اسی حقیقت پسندی کے واضح نشانات ملتے ہیں اس کے ڈرامے Lower Depths اور ناولٹ A man who was afraid اس کی مثالیں ہیں۔ حقیقت نگاری کی اس روایت کو سوشلسٹ ریلزم نے اپنایا۔

لیکن یہ محض فن کار کو حقیقت کا مجہول عکاس یا محض ایک آئینے کی حیثیت دے سکتا تھا اسکی تخلیقی جوہر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا تھا اس کے لیے رومانویت کی قدیم تر روایت کو اپنایا گیا اور اسی فنی روایت سے تخیل کی کرشمہ سازی اور شخصیت کے داخلی خلاقانہ جوش کے عناصر مستعار لیے۔ فلسفیانہ جواز یہ تھا کہ جس طرح انسان مادی دنیا کا ایک حصہ ہوتے ہوئے بھی اسے تبدیل کرنے میں تخلیقی حصہ لیتا ہے اسی طرح فن محض سماجی ماحول کی وفادارانہ یا محض معروضی عکاسی نہیں ہے بلکہ اسے بہتر اقدار وتصورات کے مطابق تبدیل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ ہر دور کی تخلیقی سرگرمی اس طرح سماج کو بہتر بنانے اور اسے بدلنے کے خوابوں سے عبارت ہے اور اس اعتبار سے ہر جمالیاتی احساس گویا اپنے طور پر افادی بھی ہے اور جہد زیست میں ایک اہم درجہ بھی رکھتا ہے۔

اسی نظریے کو ایک منزل اور آگے بڑھا کر مشہور برطانوی نقاد کرسٹوفر کاڈویل نے اپنی مشہور تصنیف Illusion and Reality میں تخلیقی سرگرمی کو زائد توانائی Surplus energy سے تعبیر کیا جب سڑک پر کام کرنے والے مزدوروں کا ایک گروہ کسی بھاری بوجھ

کو اٹھاتے وقت کوئی لفظ شعری وزن کے ساتھ دہرانے لگتے ہیں تو دراصل وہ شعری اوزان ان کے لیے محض جمالیاتی اہمیت ہی نہیں بلکہ افادی حیثیت رکھتا ہے۔اسی طرح جنگلی رقص گویا اپنے کو اجتماعی اور انفرادی طور پر یا تو عملی سرگری کے لیے تیار کرنے کا درجہ رکھتا ہے یا تخیلی طور پر سماجی زندگی میں تبدیلی کے لیے فرد اور سماج کو ذہنی اور جذباتی طور پر تیار کرنے یا اس تبدیلی کا خواب دیکھنے سے عبارت ہوتا ہے۔دوسرے لفظوں میں:

'The artists role is to collect a store of social energy creating from it a liberating fantasy which makes men refuse to acquiese into the (World as it is (Eagleton, 56)

لیلک ویسٹ (Alick West) نے اپنی کتاب Grisis and criticism میں بھی آرٹ کو 'سماجی توانائی کی ترتیب نو کا ایک طریقہ' قرار دیا ہے۔

سماجی توانائی کی ترتیب نو ظاہر ہے کہ کسی نہ کسی مقصد سے ہوگی اور یہ مقصد ظاہر ہے سماج کو بدلنے کے لیے ذہنی اور جذباتی طور پر تبدیلی پیدا کرنا ہے۔لینن کے انتقال کے وقت سودیت روس 'نئی اقتصادی پالیسی' NEP کے کسی قدر لبرل دور سے پرولتاری آمریت Proletarian Dictatorship کے دور میں داخل ہو رہا تھا۔اسٹالن کی سرکردگی میں یہ طبقاتی آمریت ہر قسم کے طبقاتی اختلاف کو کچل کر آگے بڑھ رہی تھی، جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ اشتراکی حقیقت نگاری کا مطلب پرولتاری طبقے کی پارٹی کمیونسٹ پارٹی کی روزمرہ کے سیاسی اور اقتصادی پالیسی کا ساتھ دینا اور اس کا پرچار کرنا قرار دیا گیا۔

یہی صورت عوامی جمہوریہ چین کے قیام کے بعد چین میں پیش آئی۔گو انقلابی جدوجہد کے دوران مارکسی نظریہ ادب نے بہترین فن کاروں کو متاثر کیا تھا اور لوسون جیسے مصنف چینی ادب کو نئی جہت دینے میں کامیاب ہوئے تھے مگر انقلاب چین کے بعد محض سیاسی پرچار اور ہنگامی مسائل پر مبنی ادب وجود میں آنے لگا جس میں نہ بصیرت کی روشنی تھی اور نہ جذبے اور تجربے کی گہرائی۔ظاہر ہے کہ یہ مارکسی نظریہ تنقید اور اشتراکی حقیقت نگاری دونوں تصورات کا محدود اور کسی

قدر عامیانہ اطلاق تھا۔ اشتراکی حقیقت نگاری اگر مارکسی نقطۂ نظر پر مبنی ہے تو لازمی طور پر اس کا مقصد محض کسی ایک سیاسی پارٹی کی حکمت عملی کی ترویج و اشاعت نہیں ہو سکتا بلکہ ایک بہتر انسانی سماج اور زیادہ متوازن، متناسب شخصیت کی تعمیر ہوگا اور یہ مقاصد بھی پیغمبرانہ یا محض سماجی اصلاح کے نقطۂ نظر سے اختیار نہیں کیے جاتے بلکہ انسانی شخصیت کی جائز آزادی اور انفرادی اور اجتماعی تکمیل کے لیے لازم آتے ہیں۔ لینن نے کہا تھا کہ 'سوشلزم کا مقصد سماج کے سبھی لوگوں کو مکمل فلاح اور آزادانہ ہمہ جہت ارتقا کی ضمانت[1] دینا ہے۔' ایک بہتر معاشرے کی تلاش اور ایک آسودہ تر انسانی شخصیت کا حصول ابھی تک تمام فنون لطیفہ کا مقصود رہے ہیں اور اس کشمکش نے بہتر ادب اور توانا اور تنومند فن کو جنم دیا ہے۔ اس لحاظ سے جہاں ادب پر محض پارٹی کی حکمت عملی کے پرچار کی پابندی لگانا مناسب نہیں وہاں یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر دور میں عظیم ادب وہی رہا ہے جو زندگی کو بہتر بنانے اور انسانی وجود کو زیادہ بھرپور اور زیادہ آزاد اور زیادہ مکمل بنانے کی شدید خواہش اور اس کی جدوجہد سے ظہور میں آیا ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری نے زندگی کی طرف ایک مثبت رویے پر زور دیا۔ ادیب محض اپنے احساسات اور تاثرات کی عکاسی تک خود کو محدود رکھنے کے بجائے اپنے ہر احساس اور جذبے میں اجتماعی اور سماجی معنویت پاتا ہے اور اپنی تحریروں کے ذریعے سماجی تبدیلی کی راہ ہموار کرتا ہے۔ شاعری کی سطح پر اس کے نغمے ایک بہتر زندگی کا خواب دکھانے اور ان خوابوں کی تعبیریں فراہم کرنے کے لیے عملی جدوجہد پر اکساتے ہیں۔ ناول کی سطح پر وہ اپنے دور کے اجتماعی مزاج کو نمائندہ کرداروں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے نزدیک نیا معاشرہ ہیرو سے محروم نہیں ہے بلکہ ایک نئے قسم کے ہیرو کا گہوارہ ہے جہاں ایک فرد گویا اپنے دور کے اجتماعی آہنگ کا نشان اور نمائندہ بن کر ابھرتا ہے وہ دوسروں سے الگ تھلگ نہیں بلکہ ان سب کا زیادہ بھرپور اور زیادہ موثر اظہار ہے۔

---

1. 'To ensuring full well being and free all round development for all members of society' Selected works, Val.4, P.45

اشترا کی حقیقت نگاری کی موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ ہر ادبی تحریک کی طرح اس کی کامرانیاں بھی ہیں اور ناکامیاں بھی۔ یہ صحیح ہے کہ کوئی ادبی تحریک بھی تخلیقی سرگری کے لیے کسی ایسے عناصر کی فہرست تیار نہیں کر سکتی جن کے فراہم ہو جانے پر فن پارہ وجود میں آنا لازم ہو جائے۔ اشترا کی حقیقت نگاری بھی ادبی تخلیق کا کوئی فارمولا ایجاد نہیں کر سکی۔ دوسری تمام ادبی اور فنی تحریکوں کی طرف یہ تحریک اور اس کے نظریات بھی مسخ کیے گئے تنگ نظری اور کٹھ ملائیت کے شکار ہوئے اور مقلدوں اور نااہل فن کاروں کے ہاتھوں میں بھی پڑے مگر ان تمام کوتاہیوں کے باوجود اشترا کی حقیقت نگاری کے اس پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اس نے ادب اور سماجی حقیقت کے رشتوں کو تخیل اور نظریاتی سمت و رفتار کی مدد سے تخلیقی درجہ عطا کر دیا اور ان کا تعلق انسانیت کی فلاح کے وسیع تر مسئلے سے جا ملایا۔

ادب حقیقت نگاری سے دامن نہیں بچا سکتا گو حقیقت نگاری اور سماجی عکاسی کی شکلیں مختلف اور پیرایے ان گنت ہو سکتے ہیں شاید ظاہری رجائیت پر اتنا بر ملا اصرار نامناسب تھا نظریہ سازی یا کسی فوری لائحہ عمل کو تجویز کرنا بھی ادب کے لیے لازم نہیں ہے اسلوب اور انداز بیان کے اعتبار سے بھی کسی ایک بلا واسطہ یا خطیبانہ انداز ہی کو حقیقت نگاری کی لازمی شرط قرار نہیں دیا جا سکتا لیکن ادب کو کائنات کے جدلیاتی آہنگ کی روشنی میں دیکھنا اور سمجھنا ضروری تھا۔ اگر ادب اپنے مجموعی لہجے اور سمت کے اعتبار سے نئے اور ترقی پسندانہ تصورات کا ساتھ دیتا ہے اور محنت کشوں اور استحصال کے دشمنوں کی حمایت کرتا ہے تو سماجی حقیقت کی عکاسی کی مختلف شکلیں اور اسلوب بیان کے مختلف پیرایے اختیار کرنے کے باوجود وہ مارکسی نقطۂ نظر سے ادب کے سبھی تقاضوں کو پورا کرتا ہے اور اس کو محض اس لیے رد نہیں کیا جا سکتا کہ وہ میکانکی طور پر سیاسی حل پیش نہیں کرتا یا خطیبانہ اور براہ راست لہجہ اختیار نہیں کرتا۔

دراصل اس نظریے کو بھی مادی جدلیت اور تاریخیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اشترا کی انقلاب کے بعد کے دور میں ادب سے دوسرے قسم کے مطالبات کیے جانا لازمی تھے۔ سماجی تبدیلی کی نوعیت کا بھی اس دور میں مختلف ہونا لازمی تھا۔ اشترا کی سماج کے قیام کی جدوجہد کے دوران

انسان کا نئے تجربات سے گزرنا ضروری تھااوران نئے تجربات سے نئی تخلیقی توانائی پیدا ہونا لازم تھا اوراگر تجربے سچے اور کھرے ہیں اورانسانیت سے لگاؤ اور وابستگی حقیقی ہے تو اشتراکی حقیقت نگاری کی ظاہر پرستی پر اصرار کیے بغیرادب اورفن کو نئی بالیدگی مل سکتی ہے۔ سوال صرف یہ ہے کہ مارکسی نقطۂ نظر سے کیا ادب سے مثبت اورواضح حل کی تلاش لازم ہے یا محض سماجی تبدیلی کی خواہش بیدار کرنا اوراسے لطیف اشاروں اور بلیغ خاموشیوں کے ذریعے...ایک سمت بخشنا کافی ہے۔ ظاہر ہے کہ جو بھی ادب کی نظریاتی وابستگی کا قائل ہے مثبت اور واضح حل پیش کرنے کو بُرا نہیں کہہ سکتا۔ ہاں یہ شرط ضرور لگائے گا کہ یہ کام کس قدر ادبیت، کتنے حقیقی احساس اور کتنی فنی دیانت داری سے کیا گیا ہے اگر مثبت اورواضح حل تلاش کرنے کے باوجود ادیب اپنے تخلیقی فن پارے میں ادب کی کیفیت احساس کی آنچ فن کی سرمستی باقی رکھ سکتا ہے یا انھیں جلا بخش سکتا ہے تو یقیناً نہ مثبت حل غیر فنکارانہ عمل ہے نہ نظریاتی وضاحت اورصراحت جرم ہے۔ ہاں اس پر اس طرح اصرار کرنا ضرور غلط ہوگا کہ اگر کسی فن پارے میں واضح حل پیش نہ کیا جائے تو لازمی طور پر اسے ٹاٹ باہر کردیا جائے یا اس پر احتساب لازم ٹھہرے۔

مارکسی اثرات

آرتھر کوئسلر نے ایک جگہ سوشلزم کو بیسویں صدی کے ابتدائی دور کی امید قرار دیا ہے یوں تو انیسویں صدی کے آخر میں لندن میں اے ایم ہینڈ مین(A.M. Hyndman) کی صدارت میں مارکسی سوشل ڈیموکریٹک فیڈریشن کا قیام عمل میں آچکا تھا، جس نے ادب کے انقلابی عنصر کی بات شروع کردی تھی۔ سوشلسٹ لیگ نے مارس جیسے شاعر کو پیدا کیا۔ فیبین (Fabian) سوسائٹی نے برنارڈ شا جیسے ادیبوں کو متاثر کیا۔ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کے دور میں جب یورپ میں فاشزم کا عروج ہوا اورطبقاتی کشمکش اور بڑھتے ہوئے اقتصادی بحران نے لبرل جمہوریت کو بھی خطرے میں ڈال دیا تو یہ آواز اورزیادہ تیزی اورشدت کے ساتھ ابھرنے لگی۔ آڈن، ڈے لیوس، ڈاکن ٹامس، لوئی میک نیس، کرسٹوفر کاڈویل، رالف فاکس (انگلستان

میں)، پال ایلوا(فرانس میں)، برتولٹ بریخت، اروِن پِس کیٹر اور گولڈ مان (جرمنی میں)، لوکاچ (ہنگری میں) مارکسی نظریے سے متاثر ہوئے اور تخلیق وتنقید میں اس نظریے کی اہمیت بڑھنے لگی۔

اس دور میں ادب اور فن میں جو تحریکیں ابھریں ان پر بھی مارکسی اثرات نمایاں ہیں مثلاً سوریلزم کی تحریک نے مصوری سے لے کر ادب تک کو متاثر کیا۔ اس تحریک کے منشور پر مارکسی فکر کے اثرات واضح ہیں۔ سوریلزم کے اصول ونظریات پر ہربرٹ ریڈ کے مرتب کردہ مقالات میں اندرے برتن کا مقالہ اس فکری میلان کا واضح ثبوت ہے۔ اندرے برتن کے مقالے کا اقتباس درج ذیل ہے:

1. Adhesien to the theory of dialectical materialism wich the Surrealists adopt in all its points supremacy of the matter over thought adoption of Hegelian dialectris as the Science of the general law of movement applied to the exterior world as well as to human thought the materialistic conception of history. The necessity of social revolution as the final expression of the antogonism of productive forces and existing yield of production (class struggle)...

2. As Marx and Engels have proved... Piques P. 150-153) it is absurd to maintain that only the economic factor... is decisive the determining factor being finally the producation and reproduction of life itself (Manifesto de Surrealisme, 1924)

The continued 'The diverse parts of the

> superstructure... exercise likewise their actions on the flow of historic struggies and determine in many cases their form to a preponerant degree intellecutual effo t cannot be used more profitably than to enrich this super-structure which will only be able to reveal the secret of its eleboration at this.... it is important to point out the path which leads to the heart of these 'chances whose multiplicity' the complementary action and reaction of the factors which determine the movement of life proceed it is this part that surrealism claims to have opened.

حقیقت کی عکاسی لازمی طور پر حقیقت کو تبدیل کرنے کا عمل ہے اور تبدیلی کے اسی عمل میں ادب کی حرکی تصور اور اس کا سماج کو متاثر کرنے کا منصب پوشیدہ ہے۔ ہر قسم کا علم و عرفان تبدیلی کے اس عمل کی بنا پر حاصل ہوتا ہے اور اسی لیے ہر مادی حقیقت کی تصویر کشی فنکار کی اپنی ذات کی تصویر کشی بھی ہے اور فرد اور سماج کے اس رشتے کو اعلیٰ سطح پر استوار کرنے کی جدوجہد بھی۔

حقیقت کو مارکیست نے معروضی مانتے ہوئے بھی اسے ذات کے معرض عمل سے مکمل طور پر خارج نہیں کیا ہے بلکہ انسانی عقل و ارادے سے اس میں تبدیلیوں کے مشروط امکانات کو نہ صرف تسلیم کیا ہے بلکہ اس پر اصرار بھی کیا ہے کیونکہ حقیقت ہر دور میں مختلف اکائیوں میں بنا ہوا مرکب ہے اور ان متصادم اور متضاد اجزا اور عناصر کے بارے میں رویے فنکار کے اپنے طبقہ واری شعور سے ابھرتے ہیں اس مرحلے پر نقطۂ نظر کا سوال اہم ہو جاتا ہے یعنی حقیقت کی کس چیز کو کوئی فنکار زیادہ اہمیت دیتا ہے اور کون دوسرے عناصر کو اس کا تمام تر دار و مدار فنکار کے شعور و عرفان اور اس کے طبقہ واری وفاداریوں پر ہے۔ اور اس بنا پر ایک نیا تنقیدی اور تخلیقی طریق کار وجود میں آتا ہے جو اپنے طور پر زندگی اور فن دنوں کی نئے انداز سے تفہیم پر زور دیتا ہے اور دونوں کے رشتوں کو نئے طریقے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

کتابیات

1. ترقی پسند ادب : عزیز احمد
2. ترقی پسند ادب : سردار جعفری
3. روشنائی : سجاد ظہیر
4. ذکر حافظ : سجاد ظہیر
5. Caudwell: Lliusion & Reality.
6. Lukaes: Studies in European Realism.
7. Gogliton: Marxism & Literary Criticism.
8. P. Mackerey: Theory of Literary Production.
9. Raymond Williams: Marxism & Literature.
10. Trotsky: Literature & Revolution.

ادبی سماجیات

ادبی سماجیات ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے۔ ادبی سماجیات ادب کا سماج کے وسیلۂ اظہار ہی کے طور پر مطالعہ نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں عصری مسائل، اقدارِ حیات، بدلتے ہوئے ذوقِ سلیم اور ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچاننا چاہتی ہے، اندازِ بیان اور تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اسی دائرے میں آتے ہیں۔

لیکن اس سے آگے بڑھ کر وہ تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کو بھی زیرِ مطالعہ لاتی ہے وہ شاعروں اور ادیبوں کے پیشے، ان کے طبقے، ان کے دیہی اور شہری رشتے اور ان کی زندگی کے رنگ ڈھنگ ہی کو نہیں بلکہ عوام کے ذہنوں میں ان کی تصویر کو بھی زیرِ بحث لاتی ہے اور ان سے دوررس نتیجے نکالتی ہے جو ادب اور سماج دونوں کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادبی سرپرستی کا مسئلہ ہے۔ ہر دور میں ادب کی سرپرستی مختلف طریقوں پر مختلف طبقوں کے سپرد رہی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سرپرستی کے نتیجے تخلیقی ادب کے طرز و روش، تکنیک اور اندازِ بیان پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں دیہی سماج میں چوپال، لوک گیتوں اور عوامی فن پاروں کی سرپرستی کا مرکز تھا پھر دیوان خانے اور درباروں کی سرپرستی کا دور آیا پھر صنعتی دور میں عوامی ذرائع ترسیل کا دور دورہ ہوا۔ اخبارات و رسائل، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کے ذریعے سرپرستی کی جانے لگی اور طباعت اور اشاعت کتب کے کاروبار میں اجارہ داروں کا سکہ چلنے لگا اور ان سبھی ذرائع اور وسائل نے ادب کے رنگ و آہنگ، نفسِ مضمون، ہیئت اور اسلوب کو متاثر کیا۔

ادبی سماجیات کا چوتھا اہم پہلو ادب کی سماجی اثر پذیری کے عمل کو پہچاننا ہے ادبی سماجیات صرف اس سے غرض نہیں رکھتی کہ کس قسم کی کتابیں اور رسالے زیادہ یا کم بکتے ہیں اور کس حد تک مقبول ہیں اور کیوں؟ اس کا موضوع یہ بھی ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے۔

ظاہر ہے ادبی سماجیات کے طریق کار سے تنقید کے مختلف دبستانوں کو اختلاف ہے اور یہ بات اکثر دہرائی جاتی ہے کہ ادبی سماجیات دراصل ادبی تنقید کا نہیں سماجیات کا ہی ایک جز ہے اور ادبی تفہیم اور فن کے رموز ونکات سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ اکثر اس قسم کی دیدہ ریزی سے غیر متعلق مسائل سامنے آجاتے ہیں جو ادبی تفہیم کو دھندلا دیتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبی تنقید کا کوئی رویہ بھی مکمل اور جامع نہیں کہا جاسکتا اور کسی فن پارے کی قدر و قیمت کی مختلف جہات کو سمیٹنے کے سلسلے میں ادبی سماجیات کا بھی ایک اہم منصب ہے اور اسے نظر انداز کرنا ادب کی تفہیم اور اس کی سماجی معنویت کے ایک دلچسپ اور بصیرت آموز پہلو سے محرومی کے مترادف ہے۔
رچرڈ ہوگرٹ نے لکھا تھا کہ "مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالب علم سماج کی تکمیل سے بے بصر رہ جائے گا۔"

"Without the full literary witness, the student of society will be blind to the fullness of the Society". 1

یہی حال ادب کے طالب علم کا بھی ہے ادبی سماجیات کے علم کے بغیر ادب کی تکمیل کا احساس وادراک ممکن نہیں یا کم سے کم اس کے ایک اہم پہلو سے محرومی لازم ہوگی۔

ماہرین سماجیات نے انیسویں صدی میں کومتے اور سپنسر کی رہنمائی میں سماج کے مطالعے میں ادب سے کام لینے کی روایت کی بنیاد ڈالی تھی۔ بیسویں صدی میں ڈرک ہیم اور ویبر نے سماج کے مطالعے میں جہاں نئی جہتوں کا اضافہ کیا وہاں ادب کے مطالعے کو بھی نئی اہمیت دی

1. Literature and Society, in 'A Guide to the Social Sciences Ed. by N. Mackenzi London : Wiedenfield and Nicholson - 1966

عام طور پر ادب کے سماجیاتی مطالعے کے سلسلے میں دو رویے اپنائے گئے:-

پہلا رویہ ادب کو سماج کے کسی مخصوص دور کا آئینہ قرار دے کر اس سے اس دور کے بارے میں تہذیبی اور اقداری شہادتیں حاصل کرنے کا تھا جس کی ابتدا لوئی ڈی بونالڈ (1754 تا 1840) سے ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کی تہذیبی دستاویز بھی ہوتا ہے اور عوام کے اور خاص طور پر پڑھے لکھے طبقوں کے جذبات واحساسات کی عکاسی بھی کرتا ہے لیکن اس سے سماجی نتیجے نکالنا خاصہ پیچیدہ عمل ہے اور اکثر گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے اس کے لیے دو باتیں خاص طور پر ضروری ہیں۔ اول تو کسی دور کے ادب کے ادبی پیرایۂ بیان، ادبی روایت، فیشن اور فارمولے سے الگ کر کے اس کے اس حصے تک رسائی جو واقعتہً حقیقی ہو اور صحیح معنوں میں اپنے دور کی عکاسی کرتا ہو اور اس حصے اور اس کی اصل معنویت تک اس کے ادبی پیرایۂ اظہار اور مخصوص طرز ادا کے باوجود پہنچا جائے۔ دوسرے اس دور کے جذبات، احساسات، تہذیبی اقدار اور تصورات کا علم ہمیں کسی اور ذریعے سے بھی حاصل ہو چکا ہو گویا ادب کے ذریعے حاصل ہونے والے شواہد تہذیب عصر کے بارے میں توثیق تو کر سکتے ہیں مگر صرف تنہا شہادت فراہم کرنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتے۔

اس کے علاوہ ایک بڑا خطرہ یہ بھی ہے کہ ادبی فن پارہ فنی حیثیت سے جتنا گھٹیا اور پست ہوگا اتنا ہی سماجی عکاسی کے اعتبار سے غالباً زیادہ بیانیہ ہونے کی وجہ سے زیادہ کارآمد ہوگا۔ غالب کے دیوان کے مقابلے میں 1857 کی دہلی کا حال اس دور کے اخبارات سے کہیں بہتر طور پر معلوم ہو سکتا ہے اس لحاظ سے فن پارے کی جمالیاتی کیفیت ادبی سماجیات کے اعتبار سے اس کے استناد کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے اس کے علاوہ ادب میں چونکہ تشریح کی گنجائش بہت زیادہ ہے اس لیے اس کے نکالے ہوئے نتائج گمراہ کن حد تک اضافی اور داخلی ہو سکتے ہیں۔

ان خطرات کے پیش نظر ادبی سماجیات کے ایک دوسرے دبستاں نے ادب کو کسی دور کے سماج کی ہو بہو تصویر سمجھنے کے بجائے اس پر زور دیا کہ ادب کسی دور کے جذبات واحساسات کے سانچے کی نشاندہی کرتا ہے اور اسے بیان واقعات سمجھنے کے بجائے کسی دور کی امیدوں، ارمانوں،

اندیشوں، خوابوں اور خواہشوں سے عبارت ایسا تانا بانا چاہیے جو بعض رویوں اور اقدار میں مجسم ہو گیا ہے اس لحاظ سے وہ ایک ایسا پیچیدہ مرکب ہے جسے ابھی ادبی سماجیات کو اپنے طور پر اپنی زبان میں منتقل کرنا ہے اور اپنے طور پر تجزیے کے بعد سمجھنا ہے بقول لوون تھال (Lowenthal) ''ناولوں کے کرداروں کی اندرونی زندگی کی سماجی معنویت، سماجی تبدیلی کے مسائل سے جڑی ہوتی ہے۔'' اور اس رشتے کو ادبی سماجیات ہی کے ذریعے پہچانا جا سکتا ہے۔ ادبی سماجیات کا علم ماہرین کے دائروں میں تقسیم ہوتا گیا اور (Specialisation) عام ہوا تو ادب کے مختلف اسالیب اور ان کے مضامین، مباحث اور اقدار کی چھان پھٹک اسی نقطۂ نظر سے کی جانے لگی۔

ادبی سماجیات کا دوسرا دبستان وہ تھا جس نے ادب کا جمالیاتی فن پارے کے بجائے مال تجارت کی حیثیت سے مطالعہ کیا ان کے نزدیک اہم مسئلہ یہ تھا کہ کسی دور میں ادب کی سرپرستی کن طبقوں کے ہاتھوں میں رہی ہے اور کیوں؟ ادب کی اشاعت کا صرفہ کتنا ہے اور اس پر کس طبقے کا قبضہ ہے یا اس کی نوعیت کیا ہے؟ ذرائع ترسیل عامہ کا اس پر کتنا حصہ ہے؟ اس سلسلے میں مشہور فرانسیسی ادبی سماجیات کے ماہر رابرٹ اسکارپٹ (Robert Escarpit) نے نمایاں کارنامے انجام دیے۔

اسی ضمن میں ادیب اور اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے ذریعے اس کے قاری تک اس کے پہنچنے کے مسائل بھی سامنے آئے اور بیگانگی کا سوال بھی اٹھا۔ ادیب صنعتی دور میں اپنے فن پارے سے بڑی حد تک کٹ کر رہ گیا ہے اور غیر متعلق اور بیگانہ ہو گیا ہے اس کی تخلیق صنعتی دور کے ذرائع ترسیل عامہ میں یکسر اس کی ذات کا اظہار نہیں رہ جاتی بلکہ اس کی ذات سے آزاد ہو جاتی ہے۔ اس کی سب سے واضح مثال فلم کے لیے گانا لکھنے والے شاعر کی تخلیق ہے یہ گانا شاعر اکثر اپنی ذات کے اظہار یا اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے نہیں لکھتا بلکہ دی ہوئی صورت حال پر پروڈیوسر یا ڈائریکٹر کی فرمائش کے مطابق لکھتا ہے جس کی دھن اکثر میوزک ڈائریکٹر پہلے ہی سے فراہم کر دیتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر جب اپنا گیت مکمل کر کے لائے تو میوزک ڈائریکٹر یا

صلاح کاروں کے مشورے سے گیت کے بولوں میں تبدیلی کردی جائے یا ایک دو مصرعوں یا لفظوں کا اضافہ کردیا جائے پھر جب یہ گیت پردۂ سیمیں پر پیش ہوتا تو شاعر کا گیت کوئی اداکار یا اداکارہ کسی دوسری گلوکار مغنیہ کی آواز میں میوزک ڈائریکٹر کی دھن پر گا رہا ہوگا یا گا رہی ہوگی اور اس کا گیت اب صرف اس کا اپنا نہیں ہوگا اس میں بہت سے دوسرے فنکار بھی شامل اور شریک ہوں گے اور شاعر کی شخصیت اس منزل تک پہنچتے پہنچتے گیت سے تقریباً بیگانہ (Alienate) ہو چکی ہوگی گویا گیت اب اس کے لیے ذریعۂ اظہار نہیں مال تجارت بن چکا ہوگا۔

ظاہر ہے یہ سوال محض ادب کی سرپرستی کا نہیں ہے بلکہ پورے تخلیقی عمل کو متاثر کرنے کا ہے اور اس کی جڑیں ادبی تنقید کے بنیادی مباحث تک پھیلی ہوئی ہیں اسی نظریے کی بنا پر مان ہیم (Manheism) نے ادیبوں کو ایک ''دھنے پھرنے والی ایسی دانش درانہ مخلوق'' قرار دیا تھا جو اپنی جڑوں سے کٹ چکی ہے اور جس کی ادبی تخلیق اب مال تجارت بن چکی ہے۔ اس کے برخلاف لیوسی آن گولڈ مان (Lucian Goldemann) نے یہ دلیل پیش کی ہے کہ یہ صورت حال صرف ادنیٰ درجے کے ادیبوں کو پیش آتی ہے جبکہ اعلیٰ ادیب کبھی بازار کے لیے نہیں لکھتا اور اس طرح وہ ناشر، مصنف، قاری کے جبر سے نکل جاتا ہے اور اپنی تخلیقات کو مال تجارت نہیں بننے دیتا۔

اسی کے ساتھ ساتھ ادبی سماجیات اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے کہ ایک مخصوص معاشرے پر کسی ادبی فن پارے کا کس طرح ردعمل ہوتا ہے۔ دستوو کی کے ناولوں کو کس طرح نازیوں نے جرمنی میں اپنے عقل دشمن اور دانش دشمن تصورات کی حمایت میں استعمال کیا اس کا تجزیہ لوون تھال (Low enthal) نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔

اسی کے پہلو بہ پہلو خود مصنفین کی [illegible] ادبی سماجیات کے لیے دلچسپی کا موضوع رہا ہے۔ بڑے فنکار کے فن پارے بقول لوون تھال ''حقیقت سے زیادہ حقیقی'' ہوتے ہیں بقول ہوگرٹ ''عظیم ادب ان نئے تجربات کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے کیونکہ اس میں محض انفرادی صورتوں کے آگے بڑھ کر سطحی تفصیلات کے نیچے کارفرما دیرپا تحریکوں کو دیکھ لینے کی بصیرت ہوتی ہے۔'' اور عظیم ادب اسی لیے اس گہری بصیرت کی بنا پر اپنے دور کے بعد بھی زندہ رہتا ہے کیونکہ وہ

ان بنیادی اقدار اور علائم کو گرفت میں لے لیتا ہے جو کسی دور کے مختلف گروہوں اور طبقوں کے درمیان مشترک رشتے فراہم کرتے ہیں۔ عہد جدید کے انسان کو سمجھنے کے لیے عوامی کلچر کے انہی شواہد سے کام لیا جا سکتا ہے۔

1

یوں تو ادب کے سماجی مطالعہ کی روایت افلاطون سے شروع ہوتی ہے جس نے حقیقت اور فنونِ لطیفہ کے رشتے پر غور کر کے فن کو نقل کی نقل قرار دیا تھا اور دوسری طرف سماج پر فن کے مضر اثرات کے پیش نظر فن کاروں کو مثالی معاشرے سے نکال باہر کر دیا تھا لیکن سائنس کے عروج کے بعد ادب کا رشتہ سماج سے اور گہرا ہو گیا یہ کوشش کی جانے لگی کہ جس طرح سائنسی طریق کار مادی حقیقت کے مختلف اجزا کو معروضی طور پر جانچنے اور پرکھنے میں کامیابی حاصل کر چکا ہے۔ اسی طرح ادب کی پرکھ میں بھی دوٹوک اور قطعی فیصلوں تک پہنچے اثباتیت (Positivism) اسی کوشش کا نتیجہ تھا اور ادب کو سائنسی اور معروضی معیاروں پر پرکھنے کی کوشش مختلف نوعیتوں سے جاری رہی۔ ویکو نے 1725 میں "نئی سائنس" میں اس کی کوشش کی۔ ہرڈر (1744 تا 1803) نے اپنی تصانیف میں تخیل اور کھیل کے ذریعے ادب کے تفریحی عنصر کو سماجی تربیت اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے ہم آہنگ کرنا چاہا، مادام دی اسٹیل (1766 تا 1817) نے ادب کو "قومی مزاج کا عکس" قرار دیا اور اس پر آب و ہوا اور رہن سہن کے جغرافیائی اور تہذیبی اثرات تلاش کرنے کی کوشش کی اس نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ ناول صرف ان معاشروں میں فروغ پاتا ہے جہاں عورت کا مرتبہ بلند ہے متوسط طبقے کا عروج آزادی اور نیکی کی ان اقدار کا ضامن ہے جو فن کی لازمی شرائط ہیں اس نے لکھا:

> "مبارک ہے وہ ملک جہاں ادیب اُداس ہوں، تاجر مطمئن ہوں، دولت مند افسردہ ہوں اور عوام آسودہ حال۔"

اس قسم کی کوششوں سے قطع نظر تین (1828 تا 1893) نے پہلی بار تہذیب اور تاریخ کے پس منظر میں ادبی تنقید کی ابتدا کی اور ادبی تنقید کے تاریخی دبستاں کی بنیاد ڈالی اور اس اعتبار

سے تین کو ادبی سماجیات کا بانی قرار دیا جاسکتا ہے۔ تین کی کوشش یہ تھی کہ ادب کا......معروضی سائنٹفک عناصر کی مدد سے مطالعہ کیا جائے جن میں اختلاف رائے کی گنجائش نہ ہو اور جس کو جانچا اور پرکھا جاسکے اس کے لیے اس نے نسل، لمحہ اور ماحول کا فارمولہ وضع کیا اس کے نزدیک ہر دور کا ادب اپنے نسلی مزاج کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اپنے دور کی عام فضا اور معاصر واقعات افکار واقدار سے عبارت ہوتا ہے اور اپنے تخلیق کار کی واردات ذہنی اور قلبی کا عکس پیش کرتا ہے گویا اگر کوئی ادبی نقاد کسی ادب کے نسلی مزاج کے عناصر کا پتہ لگائے اس کے دور کی عام فضا کے عناصر کو پہچان لے اور فنکار کی شخصیت اور اس کے ذاتی کوائف و واقعات کی نشاندہی کرے تو وہ ادب پارے کے تجزیے پر قادر ہوسکتا ہے لیکن اس قسم کے تنقیدی رویے میں ماحول اور خارجی عوامل کو تخلیقی عمل میں بنیادی اہمیت دے دی گئی ہے اور تخلیقی عمل کی اپج اور اس کے نجی پہلو اور اس کی فنکارانہ داخلی شخصیت کو تقریباً نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ یہاں ادب کو گویا ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی گئی ہے جو درست نہیں۔ ادیب محض رپورٹر نہیں ہے وہ محض کیمرے کی آنکھ یا کیسٹ کا ریکارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی ایک داخلی اور تخلیقی حیثیت ہے اور اس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقائق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اور اس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظر انداز کرنا۔

تین کی سائنٹفک تنقید کی اس کوشش کے پہلو بہ پہلو کارل مارکس (1818 تا 1883) اور فریڈرک اینگلز (1820 تا 1895) کے سماجی نقطۂ نظر سے پیدا ہونے والی ادبی تنقید تھی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ بان یونیورسٹی (Bonn University) میں مارکس کی دلچسپی قانون سے زیادہ ادب سے تھی اور شاعری کے علاوہ ''ایک مزاحیہ قصہ'' (A Humonous Tqle) کے نام سے اس نے ایک ناول بھی تصنیف کیا تھا۔ کلاسیکی طرز کا المیہ ڈراما لکھنے کی بھی کوشش کی تھی اور 1840 میں ہیگل کے زیر اثر ادب کا یہ ذوق بالآخر فلسفہ کی نذر ہو گیا۔

تین نے ادب کو فرد کی تخلیق قرار دیا اور اسی لیے فرد کی شخصیت کے نفسیاتی مطالعے کو ادبی

تنقید کی بنیاد بناڈالا۔ مارکس اور اینگلز نے اس کے برخلاف ادب کوکسی دور کی غالب حقیقت کا عکاس قرار دیا وہ ادب میں محض کسی دور کی تصویر یا بیان تلاش نہیں کرتے بلکہ ان اقدار کی جستجو کرتے ہیں جس سے وہ دور پہچانا جاتا ہے۔

مارکس اور اینگلز نے ادب کو سماجی ارتقا کے عمل کا حصہ قرار دیا۔ان کے نزدیک سماجی ارتقا مادی جدلیت سے عبارت ہے اور ہر دور کا سماج اپنی اقتصادی ضرورتوں اور معاشی نظام کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے ہر طبقہ اپنی اقتصادی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے تہذیبی اور اقداری نظام کا پابند ہوتا ہے مختلف طبقوں کے یہ اقداری نظام ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اسی آویزش سے سماجی ارتقا ممکن ہوتا ہے ہر طبقے کی اپنی تہذیب، اپنی اقدار اور اپنا ادب ہے اور اسی طرح ہر دور کا ادب کا کوئی نہ کوئی نظریاتی میلان ضرور ہوتا ہے یا تو وہ ان استحصالی طبقوں کا حامی ہوتا ہے جو تبدیلی اور ارتقا کے مخالف ہیں یا پھر ان مظلوم طبقوں کا حمایتی اور ان کی ترقی پذیر اور تبدیلی اور انقلاب کی خواہاں اقدار کا علم بردار ہوتا ہے جو کمزور ہونے کے باوجود اقتدار سے ٹکراتے ہیں یہی جھکاؤ ادب کو نہ صرف اپنے دور کے انقلابی رویے سے ہم آہنگ کرتا ہے بلکہ اسے انسانیت کے ہر دور کے ترقی پذیر عناصر کا ہمنوا اور ہم آواز بنا دیتا ہے۔

مارکسیت نے ادب کو معاشی نظام کو بنانے اور تبدیل کرنے والے طبقاتی ٹکراؤ سے وابستہ کر دیا البتہ مارکس اور اینگلز دونوں نے اس نقطۂ نظر کو میکانکی ہونے سے بچانے کی کوشش کی اور بار بار اس پر زور دیا کہ ادب کو عظمت بخشنے والا عنصر روح عصر سے اس کی وابستگی اور اس کے حقائق پر اس کی نظر ہے محض نظریاتی میلان نہیں چنانچہ مارکس نے بالزاک کو جاگیردارانہ نظام سے اس کی نظریاتی وفاداریوں اور لینن نے لیوٹالسٹائی کو اس کی فکر کے رجعت پسندانہ عناصر کے باوجود عظیم فنکار تسلیم کیا کیونکہ دونوں روح عصر سے رشتہ جوڑنے میں کامیاب ہوئے گو ان کا نقطۂ نظر اس راہ میں حائل تھا اسی بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بعد کے دور کے مشہور مارکسی نقاد لوکاچ نے ان الفاظ میں بیان کیا:

''بالزاک کی طرح جب کوئی عظیم حقیقت نگار جب بھی یہ دیکھتا ہے کہ اس کے وضع

کردہ حالات و کردار کا داخلی فنی ارتقا اس کی اپنی عزیز اقدار و تعصبات یا اس کے اپنے
مقدس عقائد سے ٹکراتا ہے تو وہ ایک لمحے تامل کیے بغیر اپنے تعصبات و عقائد کو بالائے
طاق رکھ دیتا ہے اور وہ سب کچھ بیان کرنے لگتا ہے جو وہ خود دیکھ رہا ہے اور وہ بیان
نہیں کرتا جو وہ دیکھنا چاہتا ہے (اور خلاف حقیقت ہے)"

بعد کے مارکسی نقادوں میں کاڈویل نے ادب کو عمل کے لیے ذہنی تیاری کا وسیلہ قرار دے کر زندہ توانائی کی کارفرمائی بتایا۔ لوکاچ نے جامعیت، عالمی نظریے اور نمائندہ کردار کے تصورات کا اضافہ کیا۔ جامعیت سے مراد یہ تھی کہ ہر فرد کے نجی احساسات و جذبات دراصل اس دور کے طبقاتی نظام کے کسی نہ کسی حصے کی نمائندگی کرتے ہیں اور لازمی طور اجتماعی آہنگ کی کسی ایک وحدت کی آواز ہیں۔ وحدت کا یہ تصور کسی نہ کسی عالمی نظریۂ حیات پر مبنی ہونا لازم ہے اس عالمی نظریۂ حیات میں کسی بھی تخلیقی فن پارے کی خارجی اور عالمگیر معنویت کو متعین کرتا ہے اور ٹائپ یا نمائندہ صورت حال یا نمائندہ کردار کسی مخصوص دور کے تبدیل ہونے والے نقشے کی اکائیاں ہیں جو سماجی تبدیلی کا وسیلہ بنی ہوئی ہیں اور جو تاریخ کے اس موڑ پر فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہیں۔

گولڈ مان نے لوکاچ کے نظریوں کو ایک نئی جہت بخشی۔ اپنے طریق کار کو گولڈ مان نے generalised genetic structuralism عمومی خلقی تشکیلیت کا نام دیا اس کا لب لباب صرف یہ تھا کہ ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجزا کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزا کی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انہیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصور حیات میں ظاہر ہوئے ہیں اس اعتبار سے گولڈ مان کی تشکیلیت روسی ہیئت پرستوں (مثلاً شکلاوسکی اور رومن جیکب سن وغیرہ) سے بالکل مختلف تھی بلکہ ہیئت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک مؤثر مفاہمہ تھی۔

2

مگر ادب کی سماجی توجیہہ اور سماجی ارتقا کے ذریعے اس کی تفہیم ادبی سماجیات کا محض ایک پہلو ہے۔ ادب کا تعلق لازمی طور پر کسی نہ کسی حد تک فنکار کی شخصیت سے بھی ہوتا ہے اور ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ہر فنکار ایک ایسا سانس لیتا ہوا انسان ہے جو اپنے سماج کا حصہ ہے اس کے کسی نہ کسی طبقے سے تعلق رہتا ہے وہ اپنے خاندان کا ایک فرد بھی ہے وہ کسی کا بیٹا بھی ہے کسی کا بھائی بھی اور کسی کا محلے دار بھی۔ اس اعتبار سے اس کی سماجی پہچان ہے اور اس کا اثر محض نفسیاتی سطح ہی پر نہیں سماجی سطح پر اس کے احساسات ہی پر نہیں اس کی پوری حسیت اور پوری آگاہیوں پر پڑتا ہے۔

سماجی تبدیلی کا عمل یہاں بھی متواتر جاری رہتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب شاعر چوپال میں اجتماعی استناد اور قبول عام والے قصے نظم کرتا تھا اور کوچہ کوچہ گاتا تھا پھر وہ دیہاتوں سے شہر آیا اور چوپال سے ایوان و دربار تک پہنچا اس کی مالی حیثیت بدلی اس کے طبقاتی نوعیت بدلی اور یہ تجزیہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ کسی دور کے ادیبوں میں کتنے شہروں میں آباد ہیں اور کتنے دیہاتوں میں بسے ہوئے ہیں؟ ان کے پیشے کیا ہیں؟ اور ان کی طبقاتی وابستگیوں کی نوعیت کیا ہے؟ اریک فرام نے اپنے ایک مقالے میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اچھے ادیب کے لیے عصر حاضر میں ادب کو پیشہ بنانے کے بجائے غیر ادبی پیشوں میں رہ کر ادب کو بعض جزوقتی دلچسپی بنائے رکھنا ضروری ہو گیا ہے تاکہ ادب پر شاعر کے روزگار کے اثرات نہ پڑیں۔

ادیبوں کے ان شخصی مطالعوں کا تعلق ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے نہیں ہے کیونکہ ادبی سماجیات نفسیاتی تنقید کے دبستان سے مختلف ہے البتہ ادبی سماجیات کو اصرار ہے کہ انفرادی نفسیات بھی دراصل وسیع تر اجتماعی سماجیات ہی کا ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ادبی سماجیات ادیبوں کی انفرادی صورت حال کا مطالعہ کر کے ادیبوں کی اجتماعی حیثیت اور ان کے ادب پر اثرات کے متعلق نتیجے نکالتی ہے۔

مختلف ادوار میں ادیبوں کی شخصیت، ان کے پیشے، مشاغل اور طبقاتی کردار کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اس سے نہ صرف دلچسپ نتیجے نکل سکتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور طرز بیان،

ان کی علامتوں اور تمثالوں کے بارے میں بھی نئی معلومات فراہم ہو سکتی ہے اور ہر دور میں شاعر اور ادیب کی بدلتی ہوئی تصویر اور اس کی شہرت اور مقبولیت کے مدوجزر کے مطالعے سے بھی بعض اہم حقائق سامنے آ سکتے ہیں۔ ان مطالعوں سے ادب کی تفہیم اور اس کی پرکھ کا ایک نیا پہلو تو سامنے آئے گا ہی اس کے ساتھ ساتھ کسی دور کے سماج کی ذہنی اور جذباتی صحت یا عدم صحت کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہو سکتی ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے ہر فرد معاشرے کا وسیلۂ اظہار ہے اور ہر شاعر اور ادیب کی نجی حسیت وسیع تر اجتماعی حسیت کا حصہ بھی ہے اور اس کی نمائندہ بھی۔ اور انفرادی حسیت ہی نہیں انفرادی زندگی اور انفرادی رویوں کا مطالعہ بھی پورے سماج کے مطالعے پر محیط ہو جاتا ہے اور یہی رویے کبھی ادب کی دنیا کی دھوپ چھاؤں میں ظاہر ہوتے ہیں کبھی دوسرے علوم وفنون کے رنگ وآہنگ میں کبھی سماج کی ساخت اور اس کی تبدیلیوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔

3

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کا مطالعہ ہے ظاہر ہے کہ یہ بھی ادب کے موضوعات اور طرز بیان دونوں پر اپنے طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثل مشہور ہے کہ جو پیسہ دے گا وہی راگ چنے گا پہلے زمانے میں ادب کی سرپرستی کا معاملہ سیدھا سادہ تھا اور اس کے سرپرست اداروں کی پہچان زیادہ آسان تھی شاعر کی سرپرستی قبیلہ یا اس کا معاشرہ کرتا تھا پھر یہ کام امیر اُمرا کے حوالے ہوا دیوان خانے شاعر اور داستان گو سے آباد ہونے لگے پھر شاعر کی سرکار دربار تک رسائی ہوئی شاعر قصیدہ خواں اور ادیب پرچہ نویس اور میر منشی بن گیا اور ان سبھی مناصب اور پیشوں میں مقابلہ ہونے لگا شاعر ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہونے لگے ادبی معرکوں کے میدان گرم ہوئے۔

ادبی اسلوب پر بھی اس کا اثر پڑا صنعت گری کا رواج ہوا نثر میں مرصّع کاری اور مقفّیٰ اور مسجّع اسلوب کے ذریعے ادیب اپنا کمال ظاہر کرنے لگے شاعری میں کہیں ایہام کا چلن ہوا کہیں

لفظی بازی گری کا کہیں خیال بندی اور مضمون آفرینی کے ایسے حربے استعمال کیے جانے لگے جو حریفوں کے مقابلے میں شاعر کی افضلیت ظاہر کرسکیں شوکت الفاظ کا خیال رکھا جانے لگا قصیدہ ذریعۂ کمال اور وسیلۂ معاش بن گیا اور شاعر عام کاروبار میں لگنے یا عام پیشوں کے اختیار کرنے کے بجائے خود کو اشرافیہ کا حصہ سمجھنے لگا اور اپنے مرتبے کو بلند جاننے لگا۔

صنعتی انقلاب کے بعد جب ادب کی سرپرستی سرمایہ داروں کے ہاتھوں میں آئی تو اس کی نوعیت میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ اکاڈمیاں بننے لگیں، یونیورسٹیوں کا عروج ہوا اور ادب کی سرپرستی کی دوسری بالواسطہ شکلیں اختیار کی جانے لگیں، قصیدہ نگار معدوم ہو گئے مگر ارباب اقتدار کے مدح سراؤں اور شاگستروں میں کمی نہیں ہوئی عوامی ذرائع ترسیل نے قصیدہ نگاروں کی جانشینی کا حق ادا کر دیا۔ عوامی ذرائع ترسیل کا چلن ہوا تو پریس اور اخبارات وجود میں آئے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا رواج ہوا اور ان میں سے ہر وسیلے نے ادب کے موضوعات طرز بیان اور تکنیک پر نہایت دوررس اثرات ڈالے۔ ادب کے دائرۂ اثر کو وسیع بھی کیا اور گہرا بھی، اور ان میں سے ہر اثر کی نوعیت ایسی پیچیدہ اور متنوع ہے کہ ادبی تحقیق کے لیے نئے امکانات کا دروازہ کھلتا ہے۔ ادبی سماجیات ان سبھی اثرات کے مطالعے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔

مختلف عوامی ذرائع ترسیل کے ادبی اثرات کے سلسلے میں ریڈیو اور فلم کی مثالیں کافی ہوں گی۔ ریڈیو نے محض آواز کی اکائیوں کے ذریعے فن پاروں کی تخلیق کی آواز کے ان تاثر پاروں کو نئی تکنیک کے وسیلے سے پیش کیا گیا فلیش بیک مقبول ہوا اور پس منظر کی موسیقی نے محض فضا آفرینی ہی نہیں کی بلکہ علامتی ڈھنگ سے گویا پوری صورت حال کو بیان کر دیا یہ سب تکنیک شعری اور افسانوی ادب میں بھی اپنے طور پر رچ بس گئیں۔ فلم نے بکھرے ہوئے محاکاتی ٹکڑوں کی اکائیوں کو استعمال کیا مونتاژ کی تکنیک برتی اور فضا آفرینی اور پس منظر (Perspective) کو مؤثر طور پر اپنایا ان سبھی حربوں کو ادب کی دیگر اصناف میں برتا جانے لگا بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ادب میں بعض اصناف کی ابتدا اور فروغ سرپرستی کرنے والے طبقوں اور اداروں اور سرپرستی کے طریقوں کی مرہون منت ہے۔

قصیدہ ایوان ودربار کی سرپرستی کے بغیر شاید اس طرح فروغ پذیر نہ ہوتا، ناول جسے صنعتی دور کا رزمیہ کہا جاتا ہے متوسط طبقے کے عروج، پریس کے چلن اور چھاپے خانے اور اخبارات ورسائل کے رواج کے بغیر فروغ ممکن نہ ہو پاتا۔ جن، پریوں، بادشاہوں اور شہزادوں کے رومانی قصے اور رومانوی مہمات سے دل بہلانے والے سماج کی جگہ متوسط طبقے کے قارئین نے لے لی تھی اور اب وہ اپنے طبقے کے لوگوں کے قصے، ان کی کامرانیوں اور ناکامیوں کی داستانیں سننا چاہتے تھے اسی لیے ناول نے میر داستان کا تاج شہزادوں کے سر سے اتار کر متوسط طبقے کے نوجوان اور اس کے معاشرے کے سر پر رکھ دیا۔ غرض ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کے اثرات براہ راست موضوع، ہیئت اور طرز ادا پر مرتب ہوتے ہیں۔

اسی مرحلے پر عوامی ذرائع ترسیل کی اجارہ داری کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے جاگیرداری دور کے برعکس صنعتی دور میں شاعر اور ادیب کی تخلیقات براہ راست عوام یا ان کے مخاطبین تک نہیں پہنچتیں بلکہ ان دونوں کے درمیان عوامی ذرائع ترسیل کا پورا کاروبار ہے جس پر حکومت یا باثروت طبقوں کی اجارہ داری کسی نہ کسی شکل میں قائم ہے مثلاً کوئی شاعر شعر کہے تو اسے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا انتظام وہ خود اپنے طور پر نہیں کرسکتا۔ اخبارات، رسائل، ناشر، کتب فروش، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن یا اسی قسم کا کوئی ذریعہ اسے ضرور استعمال کرنا ہوگا اور یہ سب ذریعے براہ راست اس کے قابو سے باہر ہیں اور ان ذرائع ترسیل پر جو طبقے یا ارباب اقتدار قابض ہیں اور اپنی اسی اجارہ داری کے ذریعے وہ ادیبوں کو اور ان کے تخلیق کردہ ادب ان کے نظریات اور رویوں کو متاثر کرسکتے ہیں۔

اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اپنی تخلیقات کو جنس بازار بنانے کے خلاف احتجاج کے طور پر بعض ادیب ذرائع ترسیل سے اپنا رشتہ توڑنا چاہتے ہیں اور ترسیل ہی کے عمل کو فضول اور غیر ضروری قرار دے کر اپنی ذات کا نجی اظہار ایسی علامتوں اور ایسی عبارتوں میں کرتے ہیں جو ان کے نجی پن کو برقرار رکھ سکیں اور ان کے ذاتی تاثرات اور نجی واردات کو جنس بازار نہ بننے دیں۔ بیگانگی کا یہ عمل اور مخاطبین سے فنکار کے رشتے کٹ جانے کا یہ سلسلہ بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہوتا ہے اور سماج کو بھی متاثر کرتا ہے ادبی سماجیات اسی عمل اور ردعمل کا مطالعہ ہے۔

4

ادبی سماجیات کا سب سے زیادہ وسیع اور غالباً زیادہ معروضی شعبہ ادبی ذوق کا تجزیہ اس کے عوامل ومحرکات کا مطالعہ اور سماج پر اس کے اثرات کی نوعیت اور اس کے دائرۂ اثر کا تعین ہے۔ کوئی تخلیقی فن پارہ اپنی آواز بازگشت سے خالی نہیں ہوتا، مختلف صورتوں سے وہ عوام تک پہنچتا ہے قبول عام حاصل کرتا ہے اور اس کی مقبولیت کبھی کبھی اس حد تک بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ اپنے دور کی آواز ہی نہیں بنتا بلکہ اس آواز کو تبدیل کرنے میں معاون ہو جاتا ہے ادیبوں اور شاعروں کا ذاتی اثر یوں بھی ہوتا ہے کہ پڑھے لکھے ان کی نقل کرنے لگتے ہیں نشست و برخاست، رہن سہن، طرز گفتگو، لباس اور پوشاک ہی نہیں چلنے پھرنے کے طریقے اور تفریحات و مشاغل میں بھی ان کی تقلید ہوتی ہے یہی نہیں بلکہ بعض ناولوں کے کردار ضرب المثل بن جاتے ہیں اور بعض ناول اپنے دور کے طرز احساس کو بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں تخیلی کرداروں پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے لوگ رچرڈسن کی پامیلا اور مرزا محمد ہادی رسوا کی امراؤ جان ادا کے مکان تلاش کرنے نکل پڑتے ہیں۔ بعض ناولوں کے ذریعے شعور اور طرز احساس میں ایسی تبدیلی ہو جاتی ہے کہ ناولوں کے مرکزی تصورات عہد آفریں ثابت ہوتے ہیں مثلاً والیٹر کا ناول ''کاندید'' یا بنکم چندر چٹرجی کا ناول ''آنند مٹھ''۔

ان ادب پاروں (اور ادیبوں) کے اثر و نفوذ کا تعین کس طرح کیا جائے اور ان اثرات کا مطالعہ کیونکر ہو؟ ادبی سماجیات نے اس کے لیے معروضی پیمانے وضع کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے مطبوعہ کتابوں کی اشاعت کے گوشوارے کی طرف توجہ کی گئی۔ کس ادبی صنف کی کتابیں زیادہ بکتی ہیں اور کس صنف کی کم اور اس صنف میں بھی کس قسم کی کتابیں مقبول ہیں۔ اس راہ سے ادبی سماجیات کتابوں کی بکری کے چارٹ اور مارکیٹ سروے (بازار کے جائزے) تک پہنچی۔ ظاہر ہے اعداد و شمار گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں اور مقبولیت اور بکری کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں جس میں ناشر کا سلیقہ، کتب فروش کی اشتہار بازی، تبصرہ نگار کی اہمیت اور دیگر عناصر ہو سکتے ہیں پھر بھی مذاق عام کا پتہ لگانے کے لیے دوسرے طریقوں کے ساتھ ساتھ یہ طریق کار بھی برتا جاتا رہا

ہے اور اس سے حاصل کردہ نتائج کو دوسرے طریقوں سے اخذ کردہ نتائج کی توثیق کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والے پروگراموں کا تجزیہ بھی کیا جاتا ہے جو مذاق عام کی نشاندہی کرتا ہے اور اس دور کے سماج کے عام موڈ کو ظاہر کرتا ہے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور دوسرے ذرائع اظہار کے ذریعے عوام تک پہنچنے والے ادب کو سامنے رکھ کر کسی معاشرے کی حسیت کی عام روش کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کس قسم کے موضوعات کسی مخصوص معاشرے کو زیادہ پسندیدہ ہیں (اور اس مقصد کے لیے content analysis کا یا نفس مضمون کے تجزیے کا طریق کار برتا جاتا ہے) کس قسم کے انداز بیان، علامتیں، تکنیکیں اسے زیادہ عزیز ہیں اور ان سب کی مدد سے کسی دور کے ذوق ہی کا نہیں اس معاشرے کے جذبات و احساسات، اقدار و افکار کا ایکسرے کیا جا سکتا ہے۔

گویا ادبی سماجیات پورے سماج کو ایک اکائی یا ایک فرد سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے اور کسی دور کے اندیشوں، ارمانوں، خواہشات اور خطرات کا اسی نقطۂ نظر سے جائزہ لیتی ہے کہ اس دور کے بدلتے ہوئے پیٹرن فکری اور حسی سانچے محض اتفاقی نہیں رہتے بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کا ایک جز بن جاتے ہیں اور ادب اور سماجی ارتقا دونوں کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں۔

کتابیات

1. ادبی سماجیات: محمد حسن

2. Literature and Society : By Richard Hagarth
3. A Guide to Social Sciences ed. Mackenzie, Wiedenfield and Micholson Sociology of Literature : By Diana Laurenson & Allen Swingewood (London 1971)
4. Culture and Society : By Raymond Welliams (London 1958)
6. Literature and the Image of Man :By Lowenthal (Boston 1957)
7. The Arts In Society : By Watt (New Jersey 1964)
8. Ideology and Utopia : By Karl Manheim
9. The Rise of English Literary History : By Rene Wellek

تقابلی تنقید

یورپ میں صنعتی انقلاب کے دنیا کی طنابیں کھینچ دیں اور سائنس پر نیا اعتماد پیدا کیا یورپی دنیا کے ممالک ایک برادری میں منسلک ہو گئے۔ مختلف زبانوں کی ادبیات سے واقفیت عام ہونے لگی اور عالمی تصور ابھرنے لگا۔ اسی بیداری کا ایک نتیجہ عالمی ادب کا تصور بھی تھا جو مبہم ہونے کے باوجود زیادہ جامع اور وسیع اصطلاح کے طور پر سامنے آیا۔ مشہور جرمن شاعر گوئٹے نے پہلی بار عالمی ادب کی اصطلاح کو برتا جس سے مراد وہ ادب تھا جو عالمی معیاروں پر پورا اترتا ہو اور جو عالم گیر آگہی اور تہذیبی وحدت کا اظہار کرتا ہو۔

عالمی ادب کے تصور کے ساتھ ساتھ تقابلی ادب کا تصور بھی سامنے آیا۔ عالمی ادب سے مختلف زبانوں کا وہ ادب مراد تھا جو وسیع تر عالمی معیاروں پر پورا اترتا ہو تقابلی ادب سے وہ ادب مراد ہے جو مختلف ادبی اور فکری اور تہذیبی اثرات کو قبول کرتا ہو اور جس کے ذریعے مختلف ادبیات کے درمیان لین دین، تطابق اور تخالف، تحریکات و تمثال، افکار و اقدار کے تبادلے کا سلسلہ قائم ہو اور اس سلسلے کی سماجی اور اقتصادی عوامل و محرکات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہو۔

تقابلی ادب محض اس ادب سے عبارت نہیں ہے جس میں محض کسی بھی دو فنکاروں کا تقابل کیا جائے یا کسی دو مختلف زبانوں یا ادبیات کے درمیان تقابلی مطالعہ کیا جائے بلکہ وہ ادب ہے جو دو فنکاروں، دو تہذیبوں اور دو زبانوں کی ادبیات کے درمیان مختلف سطحوں کے لین دین، تطابق اور تخالف کا مطالعہ کر کے اس کے دور رس محرکات کو بے نقاب کرتا ہو اور وسیع تر عالمی آگاہیوں کو سامنے لاتا ہو۔

تقابلی ادب پر پہلی کتاب 1886 میں ایچ ایم پاس نٹ (H. M. Posnet) نے شائع کی اس کے بعد اس موضوع پر مختلف خطبات اور مقالے شائع ہوتے رہے۔ 1910 میں پروفیسر

الف ڈبلیو شانڈلر (F. W. Chandler) نے مسن سناتی یونیورسٹی میں تقابلی ادب کے پروفیسر مقرر ہونے پر اس موضوع پر خطبہ دیا۔ یہ سلسلہ نیوٹن پی اسٹال نخت اور ہورسٹ فرینز (Newton P. Stall knecht and Horst Freng) کی مرتبہ کتاب تقابلی ادب طریق کار و پس منظر (Literature Method and Perspective) مطبوعہ 1961 اور رینے ویلک Ren's Wellick کے مضامین مشمولہ Discrimination مطبوعہ 1970 اور Theory of Literature اور Comparatists at work مطبوعہ 1968 تک جاری رہا۔

تقابلی ادب کا بحیثیت ایک درسی مضمون کے سوریاں یونیورسٹی پیرس سے آغاز ہوا جہاں اس مضمون کا باقاعدہ شعبہ کھولا گیا اس کے بعد دھیرے دھیرے یورپ کی دوسری یونیورسٹیوں میں بھی اس کا رواج ہوا لیکن تقابلی ادب کا فروغ خاص طور پر یورپ میں فرانس اور جرمنی میں اور یورپ کے باہر امریکہ میں ہوا اور دونوں جگہ اس کا اسلوب اور انداز جدا گانہ رہا اور دو مختلف دبستانوں کی شکل اختیار کر گیا۔

فرانس اور جرمنی میں تقابلی ادب نے وسیع تر سماجی سیاق و سباق کو اہمیت دی۔ فرینک فرٹ اسکول نے بطور خاص ان عمرانی عناصر پر زور دیا جو مختلف ادبیات میں مماثلتیں اور اختلافات پیدا کرتے ہیں جب کہ امریکہ کے تقابلی ادب نے مختلف ادبیات کے اندرونی ڈھانچے اور اس کی جمالیاتی اور اسلوبیاتی خصوصیات کے تقابل کو پیش نظر رکھا۔ یہ دونوں نقطۂ نظر ان دبستانوں کے علمبرداروں کے بیانات سے ظاہر ہوتے ہیں۔

انڈیانا کے پروفیسر ریماک نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ تقابلی ادب تاریخ کا حصہ ہے، جمالیات کا نہیں اور اسے مصنفین، تصانیف اور مختلف قوموں کے قارئین و ناظرین کے درمیان شعوری اور تصدیق شدہ روابط سے تعلق رکھنا چاہیے۔ لہٰذا تقابلی ادب کے فرانسیسی (اور جرمن) دبستاں نے عام طور پر ربط کی نوعیت، کسی ادب کی مقبولیت، کامیابی، اثرات، اس کے ماخذ، غیر ممالک کے اور ایک ملک کے ادب کی دوسرے ملکوں میں امیج جیسے مباحث سے رابطہ رکھا۔

اس کے مقابلے میں امریکی ماہرین مثلاً رینے ویلک، ہیرن لیون اور ڈیوڈ میلون وغیرہ نے اسلوبیات کو تقابلی ادب کا موضوع بنایا اور اصناف، تحریکات، ادبی روایات، تصورات اور

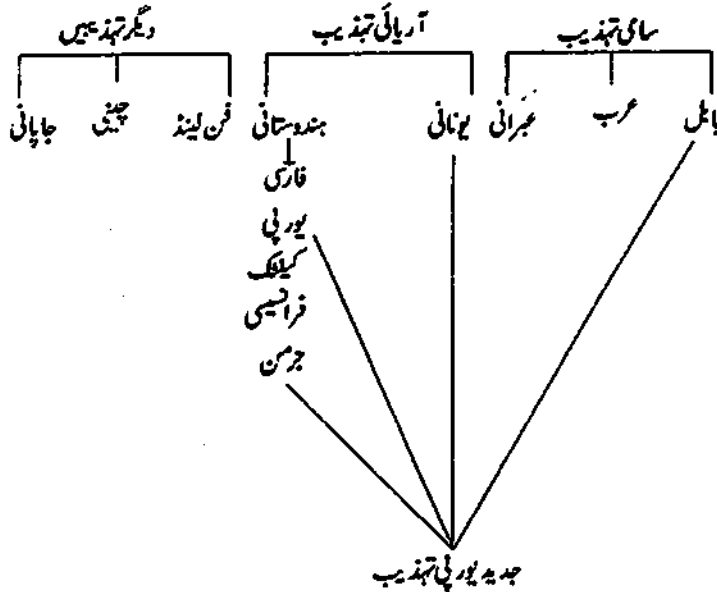
اسلوبیاتی اور استعاراتی سانچوں کا تقابلی مطالعہ کیا اور اس طرح ادبی شہ پاروں کے اجزاوعناصر کے درمیان روابط کو موضوع بحث بنایا۔ اس طرح تقابلی ادب کا دائرہ وسیع تر ہوتا گیا ایک طرف اس دائرہ میں وہ تمام موضوعات، تصورات واقدار آگئے جو مختلف ادبیات میں زیر بحث آتے ہیں تو دوسری طرف تمثال، استعارے اور انداز بیان کے سبھی سانچے بھی شامل ہوگئے جو مختلف شہ پاروں کو امتیازی شان بخشتے ہیں اس دائرۂ کار کا اندازہ مندرجہ ذیل موضوعات سے لگایا جاسکتا ہے:

1. موضوعات اور تصوراتی سانچے۔ مثلاً نثری ادب میں تخیلی سفر کا موضوع۔
2. ادبی اصناف، ٹائپ، ہیئت اور تکنیک۔ مثلاً ناول میں واحد متکلم کی تکنیک کا استعمال۔
3. ادوار، تحریکات اور میلانات۔ جیسے مختلف ادبیات میں رومانویت یا حقیقت نگاری۔
4. قدیم قصے، ضمیات، جغرافیائی اور لسانی وحدتیں۔ مثلاً یورپ میں انسان دوستی کا تصور اور اس کا اثر دوسری ادبیات پر۔
5. تراجم، مسافر، سیاح اور دوسرے رابطوں سے مختلف تہذیبوں اور ادبیات کا مطالعہ مثلاً شیکسپیئر کے اردو تراجم کا مطالعہ۔
6. انفرادی ممالک یا تہذیبوں کے تقابلی مطالعے۔ مثلاً انگلستان اور ہسپانیہ کے کسی ایک دور کے ڈراموں کا تقابلی مطالعہ۔
7. مصنفین کے انفرادی مطالعے۔ مثلاً شیکسپیئر اور بریخت کا مطالعہ۔

ان مباحث سے تقابلی ادب کے دائرۂ کار کے وسعت اور جامعیت کا اندازہ ہوسکتا ہے ایک طرف اس کا رشتہ مختلف زبانوں کے دو ادیبوں یا ان کے ادبی شہ پاروں کے باہمی تقابل سے ہوسکتا ہے تو دوسری طرف اس کا سلسلہ دو مختلف ادبیات کی روایت، ان کے ماخذ، ان کے تہذیبی سیاق وسباق سے جاملتا ہے اور تیسری طرف یہ ایک ملک میں دوسرے ملک کے تصور اور ایک ادبیات میں دوسری ادبیات کی امیج سے بھی بحث کرتا ہے اور مختلف ادوار وتحریکات کا مطالعہ کرتے ہوئے عالمی ادب کی اور عالمی آگہی کے رشتوں تک جا پہنچتا ہے۔

غرض تقابلی ادب نے ایک نئے اور وسیع تر انداز تنقید کو رائج کیا جو محض دو فنکاروں یا دو شہ

پاروں کے تقابل سے عبارت نہ تھا بلکہ دوفن پاروں یا دو شہ پاروں ہی کے درمیان نہیں بلکہ دو ادبیات اور دو تہذیبوں کے درمیان تبادلہ، لین دین اور اثر پذیری کے عمل کا سنجیدگی سے مطالعہ کرتا تھا اور اس عمل کے عمرانی عوامل اور مآخذ تلاش کرتا تھا۔ تقابلی تنقید کے لیے دنیا کی مختلف تہذیبیں اور ان کے عوامل ومحرکات گویا ایک تہذیبی وحدت تھے جو مختلف زبانوں اور ان کی ادبیات میں، مختلف ادوار میں، مختلف طریقے پر ظاہر ہو رہی تھی اور ادب کے شعبے میں نئے گل بوٹے کھلا رہی تھی۔

اس اثر آفرینی کے مختلف روپ تھے۔ سب سے پہلے عوامی قصے کہانیوں اور لوک گیتوں کی وہ لہر تھی جو ملکوں ملکوں نت نئے رنگوں میں پھیلی اور مختلف زبانوں کی ادبیات میں ایک نقطۂ اشتراک پیدا کرتی رہی۔ ان کہانیوں اور گیتوں نے مختلف ادبی روایات کو متاثر کیا زبانوں میں ضرب الامثال اور کہاوتوں کی شکل میں کہانیوں میں واقعات اور کرداروں کی شکل میں، افکار واقدار میں، فکری سانچوں کی شکل میں اور شاعری میں استعارات وتلمیحات کی شکل میں ان سے ایک مشترک خزانے کی تشکیل ہوئی۔ عوامی روایات کے اس ذخیرے کے پیچھے تہذیب اور نسل کی مشترک روایات کا ایک سلسلہ ہے جس کا تجزیہ پروفیسر مولٹن نے اس طرح کیا ہے:

لوک لہر کی اس سطح کے بعد دوسری سطح ادبی روایات کی ہے جو مختلف ادبیات میں ایک مشترک پرت فراہم کرتی ہے۔ اس اشتراک میں افکار واقدار کو بھی دخل ہوتا ہے نسلی خصوصیات یا لسانی مزاج کو بھی اور اسی کے ساتھ ساتھ مختلف ادبیات کے شہ پاروں کو بھی یہ اشتراک موضوعات میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے۔ انداز نظر اور اسلوبیاتی خصوصیات کی شکل بھی اختیار کر سکتا ہے مثلاً تصوف کے اثرات کا مطالعہ فارسی، اردو اور ہندی کی ادبیات میں یا غزل اور جاپانی ہائیکو کے اختصار اور اشاریت اور داخلیت میں ظاہر ہونے والے ایشیائی مزاج کا مطالعہ۔

روایات کے اس تہہ در تہہ پرت کے بعد تحریکات کے پیدا کردہ تصورات و اسالیب کا ذکر آئے گا مختلف ادوار میں فکری اور جمالیاتی تحریکات ادب کو متاثر کرتی رہی ہیں اور ان تحریکات کا دائرۂ اثر محض کسی ایک زبان یا ادب تک محدود نہیں رہتا بلکہ ان سرحدوں کو پار کر کے دوسری زبانوں اور ان کی ادبیات تک بھی پہنچتا ہے اور نئے موضوعات، نئے نفس مضمون، نئے اسالیب اور نئے طرز ادا کو جنم دیتا ہے ان ادبیات میں اشتراک بھی ہوتا ہے اور اختلاف بھی اور ان دونوں کے مطالعے سے ادب ہی کا نہیں اس ادب کے دائرۂ اثر میں آنے والے معاشرے اور اس کی حسیت کے بارے میں بھی اہم نتائج نکالے جا سکتے ہیں مثلاً رومانویت کی تحریک یورپ سے ابھری مگر پوری دنیا کی ادبیات میں پھیلی گو اس کے اثرات کی نوعیت ہر ادب میں مختلف طریقوں پر ظاہر ہوئی۔

اس کے بعد اشتراک و اختلاف کی وہ سطح ہے جو مختلف ادیبوں کے درمیان ظاہر ہوتی ہے ادیب ایک دوسرے کی تحریروں سے اثر قبول کرتے ہیں اور یہ اثرات کہیں مشترک موضوعات کی شکل میں کہیں مشترک علامتوں کی شکل میں اور کہیں مختلف تمثال یا اسلوب کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں یہ اثرات غیر شعوری ہوں تو انہیں روایات کے ضمن میں رکھا جا سکتا ہے شعوری ہوں تو انہیں ادبی ممنونیت Literacy Indebtedness کہا جاتا ہے جسے تقابلی تنقید نے ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا۔

ادبی ممنونیت کسی ایک ادب پارے یا کسی ایک ادیب سے شعوری طور پر فکر و اسلوب کا کوئی سانچہ مستعار لینے کا نام ہے جسے اپنے طور پر ترمیم و اضافہ کر کے اپنے ادبی مزاج کے مطابق ڈھال لیا گیا ہو مثلاً اقبال کا تصور شاہین جو نطشے سے مستعار یا مماثل ہے لیکن نطشے کے شاہین سے

کسی قدر مختلف ہے اور اس کی خصوصیات میں اقبال نے ردوبدل کر کے اسے اپنے تصور کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ ادبی ممنونیت محض ایک ادب پارے یا محض کسی ایک ادیب ہی کی نہیں ہوتی پوری ادبی روایات میں بھی ہو سکتی ہے۔ چراغ سے چراغ جلتا ہے ایک ملک کے ادب کی تصویر دوسرے ملک کے ادب میں کیا ہے اور کیسی ہے اور ادبی ممنونیت نے کس طرح اثر چھوڑا ہے اس کا مطالعہ بھی تقابلی تنقید کی دلچسپی کا موضوع ہے مثلاً فارسی ادب کا کیا تصور مغرب نے اپنایا یا خیام کی مغرب نے کس طرح توجیہہ کی جو ظاہر ہے کہ خیام کے فارسی نقادوں سے خاصی مختلف تھی اسی طرح مغرب نے ہندوستان کا کیا روپ اپنایا اور اس کے ادب کے کن پہلوؤں پر زور دیا یہ بھی تقابلی تنقید کا محبوب موضوع ہے۔

اس قسم کے ہر تقابلی مطالعے کی بنیاد ظاہر ہے ترجمے پر ہوگی۔ فنون لطیفہ کے دوسرے شعبوں مثلاً رقص، موسیقی اور مصوری کی طرح ادب نے کوئی عالمگیر زبان ایجاد نہیں کی اور زبان ادب کا وسیلۂ اظہار ہے اور ہر اہم زبان سے واقفیت اور وہ بھی اتنی اور ایسی واقفیت کہ اس کے ادب سے بہرہ مند ہوا جا سکے کسی ایک فرد کے لیے ممکن نہیں اس لیے تراجم پر انحصار لازم ہے اور تراجم اکثر ناقابل اعتبار اور ناقص ہوتے ہیں خاص طور پر تخلیقی ادب اور اس میں بھی شاعری کے تراجم نہ تو صحت مضمون کی ضمانت کرتے ہیں نہ حسن اسلوب کی، ترجمہ کیسا ہی اچھا کیوں نہ ہو اصل کا بدل نہیں ہو سکتا زیادہ سے زیادہ وہ کسی ادب پارے کے ذریعے ادا ہونے والے مضامین احساسات و افکار ہی کو پیش کر سکتا ہے۔ جب کہ ادب کا معاملہ الفاظ کے ذریعے کیفیات کی ترسیل کا ہے اور ان کیفیات کا تعلق الفاظ کے پیچھے کارفرما لہروں سے ہے جو مختلف رنگ و آہنگ بکھیرتی ہیں اور ہر زبان کی مخصوص روایات اور تلازموں میں رچی بسی ہوتی ہیں۔ مترجم ان لہروں کو گرفت میں نہیں لا سکتا یا ان کو گرفت میں لانے کے لیے دوسری زبان کے تہذیبی سیاق و سباق کی بنا پر یا متبادل الفاظ کی کمی کے سبب سے خود کو معذور پاتا ہے لیکن ان سبھی کمیوں کے باوجود ترجمے پر انحصار تقابلی تنقید کی بنیادی ضرورت بن جاتا ہے اور اسی لیے تقابلی تنقید کو جمالیاتی کیفیات اور ادب کی اسلوبیاتی باریکیوں سے بحث کرنے کے بجائے اس کے بنیادی مباحث، موضوعات، نفس مضمون، افکار و اقدار اور اسلوبی سانچے، تمثال اور علامتوں جیسے معاملات پر زیادہ زور دینا پڑتا ہے کیونکہ

ترجمے کی گرفت میں نہ آنے والی کیفیات کے مقابلے میں زیادہ معروضی اور زیادہ قابل اعتماد بنیادیں فراہم کر سکتے ہیں۔

ترجمے کی کئی سطحیں ہیں ایک سطح لغوی یا لفظی ہے تو دوسری آزاد ترجمہ ہے، جس میں لفظ کا ترجمہ نہیں کیا جاتا بلکہ نفس مضمون کو موثر طور پر دوسری زبان میں ادا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس سے آگے اخذ و تلخیص کی منزل ہے جس میں اصل میں کتر بیونت کی گنجائش نکل آتی ہے اس مرحلے پر نفس مضمون کے بنیادی مغز ہی کی ترسیل سے غرض رکھی جاتی ہے اور اس کی اسلوبیاتی جزئیات اور لفظیاتی لطافتوں اور نزاکتوں سے بڑی حد تک قطع نظر کیا جاتا ہے ترجمے کی ایک اور سطح وہ ہے جسے ترکیبی ادب (Meta Literature) کی اصطلاح سے یاد کیا جاتا ہے۔ ترکیبی ادب کی بنیاد کسی دوسرے ادب سے اخذ کردہ تصور، کردار یا مرکزی خیال پر ہوتی ہے مگر اس کا تہذیبی سیاق وسباق اور ادبی رنگ و آہنگ بدل دیا جاتا ہے اور اسے Target audience کے مختلف ادبی ذوق رکھنے والے قارئین یا ناظرین کے ادبی اور تہذیبی محاورے میں ڈھال دیا جاتا ہے اس کی مثالیں آغا حشر کے ڈراموں میں شیکسپیئر کے قصوں کے استعمال سے فراہم کی جاسکتی ہیں یا واقعۂ کربلا کو انیس نے جس طرح ہندوستانی رنگ روپ دیا ہے وہ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے فرق صرف یہ ہے کہ یہاں قصہ ادبی شہ پارے کے بجائے تاریخ کی کتابوں سے ماخوذ ہے اور اس کا تہذیبی سیاق وسباق بدل دیا گیا ہے۔ اس پردے میں بھی ادبی ممنونیت اپنا رنگ دکھاتی ہے اور ان اثرات کا مطالعہ بھی تقابلی تنقید کی دلچسپی کا موضوع ہے۔

ادبی ممنونیت اور اثر پذیری اور اثر آفرینی کی مختلف نوعیتوں کے پیچھے اکثر مختلف معاشی اور اقتصادی عوامل ومحرکات کارفرما ہوتے ہیں جو متعلقہ دور کے اداروں کو متاثر کرتے ہیں۔ سیاست کا رخ بدلتا ہے، تعلیم کا رویہ تبدیل ہوتا ہے، لوگوں کے پیشے ان کی مصلحتیں اور تقاضے بدلتے ہیں جو ان کی تہذیب کو بھی متاثر کرتے ہیں، نیا طرز احساس پیدا ہوتا ہے اور ادب میں ظاہر ہونے والا انداز نظر اور تصور حیات کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے تقابلی تنقید اس طرز احساس کی تبدیلی کی ماہیت ہی کا مطالعہ نہیں کرتی بلکہ اس تبدیلی کے پیچھے کارفرما تہذیبی اور معاشی عوامل ومحرکات کو بھی

زیر بحث لاتی ہے مثلاً انقلاب فرانس یا صنعتی انقلاب کے اثر سے پیدا ہونے والی افکار واقدار اور اسلوبیاتی تبدیلیوں کا مطالعہ یورپ کی مختلف زبانوں کی ادبیات میں کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح تقسیم ہندوستان کے اثرات کی نشاندہی ہندوستان اور پاکستان کی مختلف زبانوں کی ادبیات میں کی جاسکتی ہے اور اس مرحلے پر تقابلی تنقید کے رشتے ادبی سماجیات سے جا ملتے ہیں گو انداز نظر اور طریق کار کا اختلاف قائم رہتا ہے۔

تقابلی تنقید کی حمایت اور مخالفت میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس کے علمبرداروں اور حمایتیوں نے تقابل کو اصل تنقید قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کا یہ قول بھی بار بار دہرایا گیا ہے کہ مشابہتیں اور اختلافات کی تلاش ہی ادبی تنقید کا طریق کار ہے اسی کے ساتھ ساتھ وہ ادب کو عالم گیر اکائی کی شکل میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کے طور پر بھی تقابلی تنقید ہی کو عصری آگہی کے تقاضوں کے مطابق قرار دیتے ہیں اور مختلف علوم وفنون کے ہمہ جہتی عرفان سے ادب کی تفہیم کے نئے امکانات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تقابلی تنقید کے مخالفین ترجے پر انحصار کی وجہ سے تقابلی تنقید کو کم عیار سمجھتے ہیں اور اسے ادبی سے زیادہ سماجیاتی تنقید کا حصہ قرار دیتے ہیں اس کے علاوہ مختلف زبانوں کی ادبیات کے درمیان تقابل کو بعض ایسے غیر متعلق مسائل و مباحث میں الجھا ہوا جانتے ہیں جس سے ادبی تنقید کو فنی بصیرت کے حصول میں مدد نہیں ملتی۔

بہر حال تقابلی تنقید ادب کی تفہیم اور پرکھ کا ایک نیا منظر نامہ ہے یہاں مطالعہ صرف ایک شہ پارے یا کسی ایک فنکار سے شروع تو ہوتا ہے لیکن ان پر ختم نہیں ہوتا اس کے رشتے ایک ادیب سے دوسرے ادیب تک ایک ادب سے دوسرے ادب تک اور ایک زبان اور ایک دور سے دوسری زبان اور دوسرے دور تک پھیلتے جاتے ہیں اور آخر ادب کے دائرے سے باہر مختلف علوم وفنون، تحریکات وسماجی عوامل تک پہنچ جاتے ہیں گویا پوری دنیا ایک ایسے معاشرے میں تبدیل ہو جاتی ہے جو مختلف جغرافیائی اور لسانی حصوں میں بٹی ہونے کے باوجود ایک مربوط اکائی ہے اور اس کے دل کی دھڑکنیں اور احساسات کی لہریں کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی نقطے پر آکر ضرور ملتی ہیں اور وہ نقطہ انسانی ارتقا کی مختلف سطحوں کی داخلی شخصی اور نجی شناخت فراہم کرتا ہے۔

جس طرح ٹوائن بی نے تاریخ میں قوموں کے عروج وزوال میں کوئی منطقی ربط اور رہنما اصول تلاش کیا اسی طرح تقابلی ادب انسانی برادری کو ایک اکائی قرار دے کر اس کے ارتقا کی باطنی داستان کو ادب کے وسیلے سے سمجھنا چاہتا ہے اور 'ادبی ممنونیت' کے زیر اثر عوامل ومحرکات کی جو لہریں مختلف ادبیات کو ایک دوسرے سے ملاتی ہیں یا متمیز کرتی ہیں ان کی نوعیت اور کیفیت تک پہنچ کر ان میں کوئی ضابطہ یا کوئی منطقی ربط تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس اعتبار سے اسے ادبی تنقید کی توسیع قرار دینا چاہیے۔

کتابیات

1. Nagendra (ed) Comparative Literature (Delhi University 1977)
2. Michael and Bowles: comparatists at work (1968)
3. Rane Welleck Concepts of Criticism (1963)
4. Rene Welleck, Theory of Literature chap. VI and Anstin Warren.
5. Stall knecht and Frenz: Comparative Literature, Method and Perspective 1961.
6. Jadhavpur Jonmal of Comparative Literature
7. Gifford, Henry: Comparative Literature London (1969)
8. Remiak Henry H. H. Comparative Literature at the Crossroads
9. Year book of Comparative and General Literature (1960)

اختتامیہ

جائزہ تمام ہوا۔

یہ تصورات محض آثار قدیمہ نہیں تخلیق و تنقید کے زندہ مسائل کا حصہ ہیں۔

سب سے پہلا مسئلہ ادب اور اس کے گردوپیش (یا حقیقت) سے تعلق کا ہے۔ تصوف نے اس مسئلے کو وحدت الوجود سے حل کر دیا کہ ان کے نزدیک مادہ اور روح ایک ہی کل کے اجزا ہیں دونوں ایک ہی وجود کے دو رخ ہیں ساری کائنات روح ازل ہی کا ظہور ہے اسی لیے جب ایک جز کو دوسرے جز کے اندر اپنے باطنی وجود کی جھلک نظر آتی ہے تو جمالیاتی تجربے کی نمود ہوتی اور یہی فن کی اصل ہے اور ادب کی باطنی اور خارجی وفاداریوں اور وابستگیوں کا مسئلہ پیدا ہی نہیں ہوتا۔

تصوف کے دائرے سے باہر قدم رکھیے اور مادی دنیا کا وجود تسلیم کیجیے تو 'نقل' کا تصور سامنے آتا ہے لیکن اس میں قباحت یہ ہے کہ اول تو نقل یونانی اصطلاح (Mimosis) کا صحیح ترجمہ نہیں دوسرے، 'نقل' سے مراد ارسطو نے بھی محض ہو بہو چربہ اتارنے سے نہیں لی ہے۔ ادب اور حقیقت کا رشتہ محض عکس اور عکس اتاری جانے والی شے کا نہیں ہے بلکہ اس سے زیادہ اس تخیلی ترجمانی کا ہے۔ مادی حقیقت کے نمائندہ پہلوؤں کو فنکارانہ تخیل اور تجربے کی مدد سے رد و قبول، اضافے اور ترمیم کے ساتھ پیش کرنے کا ہے تخیل والے حصے کو رومانویت نے اہمیت دی، ترجمانی والے حصے کو لیسنگ اور طریق کار پر زور دینے والے نقادوں نے۔ پھر ایک طرف وہ نقاد تھے

جنہوں نے ادب کو پورے عمرانی منظرنامے کا حصہ قرار دیا اور اسے دانش عصر اور ہم عصر حسیت ہی کا جز سمجھا دوسری طرف وہ جنہوں نے ادب پارے کے خودمختار اور خود کفیل ہونے پر زور دیا۔ غرض مادی حقیقت سے ادب کے رشتے پر مختلف توجیہوں سے غور ہوتا رہا ہے۔

ادب کا خمیر حسیت، فکر اور جذبے کے جس امتزاج سے اٹھتا ہے ان کا محرک مادی حقیقت کو کسی نہ کسی شکل میں قرار دیا جا سکتا ہے۔ بعض نقادوں نے لفظ سے حیات کی کرنیں پھوٹتی دیکھیں، بعض نے حقیقت کے بدلتے ہوئے پس منظر سے ابھرنے والے مفاہیم پر نظر رکھی جو اظہار کے سانچوں کی تلاش میں بھٹکتے ہیں۔

جہاں تک ادب پاروں کی پرکھ اور ان کی تنقیدی قدر شناسی کا مسئلہ ہے بعض نقادوں نے صنفی ادب کو تنقید کا بنیادی معیار قرار دیا اور ہر صنف کے آئین و آداب کے مطابق ادب پاروں کی پرکھ ضروری ٹھہرائی، بعض نے عصری حقیقت اور اس سے ابھرنے والی حسیت کے پیمانے پر تنقید کی بنیاد رکھی یعنی زمانے اور ماحول سے ادب پارے تک پہنچے بعض نے اس کے برعکس ادب پارے کے متن کو اساس قرار دیا اور ان کے اندرونی روابط کے مطالعے کو اصل تنقید بتایا۔ بعض اس سے بھی آگے بڑھ کر اندرونی روابط اور اجزا و عناصر کے مطالعے سے خارجی عوامل و محرکات تک پہنچے اور اس طرح ادب اور عصری حسیت کو ایک ہی اکائی میں سمیٹنے کی کوشش کرنے لگے۔

ادب کی سماجی معنویت اور مقصدیت کے مسئلے پر بھی سخت اختلافات کے باوجود دو باتیں واضح طور پر سامنے آتی ہیں۔ ایک گروہ ادب کو شخصیت کی بازیافت، عرفان ذات کی تکمیل کا وسیلہ یا جمالیاتی نشاط کا ذریعہ جانتا ہے اور ادب کی خودمختاری اور خود کفالتی کا اعلان کرتا ہے جب کہ دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ ادب چاہے یا نہ چاہے ترسیل و ابلاغ کے فریضے سے گریز نہیں کر سکتا اور لازمی طور پر وہ سماج کے احساسات و خیالات پر اثر انداز ہوتا ہے اور فرد اور معاشرہ دونوں کو بہتر بنانے اور زندگی کو تبدیل کرنے کی جدوجہد میں شریک ہوتا ہے گو دونوں مکاتیب خیال ترجیحات کے سلسلے میں ایک دوسرے سے سخت اختلافات رکھتے ہیں لیکن غور کیا جائے تو بنیادی طور پر اس بات پر ضرور متفق ہو جائیں گے کہ ادب خود زندگی ہو یا زندگی کو بہتر طور پر دیکھنے کا وسیلہ وہ شخصیت

کے ذریعے یا معاشرے کو جمالیاتی اور حیاتی طور پر بہتر بنانے میں مددگار ہو سکتا ہے۔ سچ یہ ہے کہ معاشرے کے بہتر ہونے کا کوئی تصور کیوں نہ ہو لازمی طور پر وہ افراد کی شخصیت کی تکمیل اور ان کے بالیدہ اور جمالیاتی طور پر ارفع، زیادہ مربوط اور ہمہ جہت ارتقائی سے عبارت ہے اور اس مقصد کے حصول میں جمالیات ہو یا عمرانیات دونوں اپنی ترجیحات کے اعلان کے باوجود بالواسطہ یا بلاواسطہ معاون ہوتا ہے اور یہی تنقید اور تخلیق دونوں کو معنویت بخشتی ہے۔

شلر کے الفاظ میں:

All Art is dedicated to joy. and there is no higher and more serious problem then how to make men happy.

"تمام فن انبساط سے معنون ہے اور انسانوں کو خوش و خرم بنانے سے اعلیٰ تر اور سنجیدہ تر مسئلہ اور کوئی نہیں ہے۔"

اور یہی نقطۂ اتصال کلی تنقید Total Criticism کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔

کتابیات

[جن کتابوں سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا]

1. Bate, Criticism Shipley Major Tests.
2. Shipley Dictionary of World Literature.
3. Rene Welwck. Hostory of Literary Criticism.
4. -do-
5. Rene Welwck. History of Literary Criticism.
6. Wimsatt and Brook: Literary Criticism= A. Short History.
7. Literature of the East.
8. Naresh Chandra: New criticism.
9. Raghman and Nagendra: Introduction to Indian Poetics.
10. ادب الجاہلیہ
11. Eaglition, Marxism and Literary Criticism.
12. Remind Williams: Marxism in Literature.
13. Lukaes: Studies in European Realism.
14. R. A. Scott-James Making of Literature.
15. Sociology of Literature.

16. Humphury, House: *Aristotle's Practics.*

17. Plato: Symposium (Tr. P. *Bishelley*) by Dr. Chnioun.

18. Greek view of *Life.*

19. Bosanquet: History of Aesthetics.

20. Longfeld Aerthetics.

21. Roger Fry: Art.

22. E. G. Browne: Literary History of Persia.

23. Hittil: History of the Arab.

24. حدائق البلاغۃ

OOO

تنقیدی شعور ادبی تخلیق سے زیادہ قدیم ہے اور ہر شعور کے پیچھے رویے ہیں، تصورات ہیں، نظریات ہیں اور ان سب کا احاطہ کسی ایک کتاب میں ممکن نہیں۔ اس کتاب میں پروفیسر محمد حسن نے ادب اور حقیقت کا تعلق، ادب کے پرکھنے کا طریق کار اور ادب کی سماج پر اثر اندازی کی نوعیت جیسے مرکزی تصورات کے بارے میں یونان اور روم سے لے کر چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا بلکہ مغربی یورپ امریکا اور روس تک جو رخ اختیار کیے گئے ہیں ان کا جائزہ لیا ہے۔ اس جائزے کے لیے پروفیسر محمد حسن سے زیادہ موزوں کوئی نقاد اردو میں نہیں۔ اس کتاب میں تنقیدی تصورات پر مغرب کی اجارہ داری کے رویے کو بھی چیلنج کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ اس وقت بھی، جب یورپ دور جاہلیت کے اندھیروں سے گزر رہا تھا، مشرقی ممالک بالخصوص چین اور ہندوستان تنقیدی تصورات کی تراش خراش سے غافل نہ تھے۔ چین کے نظریات تنقید سے 'ازرا پاؤنڈ' اور 'آئی اے رچرڈز' جیسے نظریہ سازوں نے بھی روشنی حاصل کی ہے اور ہندوستان کے رس، دھونی اور النکار کے تصورات نے بھی ادبی تنقید کی ثروت مندی میں بہت اضافہ کیا ہے۔
پروفیسر محمد حسن کا شمار ترقی پسند ادبی نظریہ ساز کی حیثیت سے ہوتا ہے مگر ان کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ وہ ادب کی تفہیم کے لیے کسی ایک دبستان تنقید کو کافی نہیں سمجھتے اور تنقیدی نظریات کے سلسلے میں بہت لبرل رویہ اختیار کرتے ہیں جو مارکسی تنقید میں ایک خوشگوار اضافہ ہے۔ پروفیسر محمد حسن جواہر لال نہرو یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں پروفیسر تھے اور پروفیسر ایمریٹس بھی۔ ان کی درجنوں کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور 'عصری ادب' کے مدیر کی حیثیت سے بھی ان کا نام بہت عزت و احترام کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ ان کی یہ کتاب بھی مختلف یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہے۔
ISBN : 978-93-5160-119-7
9 789351 601197
NCPUL
New Delhi
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
فروغ اردو بھون ایف سی، 33/9
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی-110025
قیمت -/168 روپئے